



## — O que me fez o desenho?

Do não desenhar ao escrever: será para isso que serve  
também desenhar, ter pretexto para escrever?

Sofia Moura Pinheiro Barreira

Tese apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
para obtenção de grau de Doutor em Educação Artística

2016

## **— O que me fez o desenho?**

Do não desenhar ao escrever: será para isso que serve também  
desenhar, ter pretexto para escrever?

Sofia Barreira



## — O que me fez o desenho?

Do não desenhar ao escrever: será para isso que serve também  
desenhar, ter pretexto para escrever?

Sofia Moura Pinheiro Barreira

Tese apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
para obtenção de grau de Doutor em Educação Artística

**Orientação:** Professora Doutora Catarina da Silva Martins

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Co-orientação:** Professora Doutora Paula Cristina de Almeida Tavares

Escola Superior de Design - Instituto Politécnico do Cávado e Ave



2016

**O que se encontra neste livro/tese**

Resumo .....	9
Abstract.....	11
<b>I. A ti .....</b>	<b>13</b>
<b>II. A ti, por mim .....</b>	<b>21</b>
<b>III. Ainda a ti, por mim (Um ano depois) .....</b>	<b>73</b>
<b>IV. Ainda a ti, por mim (Outro ano depois) .....</b>	<b>145</b>
<b>V. Ainda a ti .....</b>	<b>199</b>
Outros Textos/Desenhos .....	367
Referências Bibliográficas .....	425
Índice .....	439

## Resumo

***O que me fez o desenho?*** *Do não desenhar ao escrever: será para isso que serve também desenhar, ter pretexto para escrever?*, assume-se, em primeiro lugar, como sendo um exercício de escrita que tenta tornar visível o seu processo de construção. O que começou por ser uma escrita que tentaria explorar a tensão entre o escrever e o desenhar, valorizando sobretudo a dimensão processual dos dois registos, acabou por, ao longo do processo, se transformar numa escrita que, em si, não só se foi sobrepondo ao exercício do desenho levando a um quase seu desaparecimento, como gradualmente se foi transformando no seu assunto, no esclarecimento da sua natureza e no seu próprio método de investigação. Entre tensões e confrontos com um dever de cumprir e um não cumprir cumprindo, auto-questionando-se a cada passo, esta tese/livro foi-se assumindo nas fragilidades de uma escrita pessoal, com vontade literária e confessional, e procurou no gesto da intertextualidade a criação de uma estreita ligação entre uma ideia de intimidade, associada a questões aparentemente insignificantes do quotidiano, e uma ideia de encontro no outro onde, em diálogo, foram sendo refletidos diferentes processos de construção criativos.

## **Abstract**

***What did drawing do for me?*** *From not-drawing to writing: might drawing also serve that purpose, to have a pretext to write?*, it assumes itself, in the first place, as being an exercise in writing that tries to reveal its constructive process. What began as a textual discourse that would attempt to explore the tension between writing and drawing, emphasizing, overall, the procedural dimension of both forms of creation, ended up, during the process, transforming itself into a text that, in itself, not only superimposed itself on the act of drawing, leading to its quasi disappearance, but gradually transformed into its own subject, shedding light on its own nature and its own method of investigation. Between tensions and confrontations with an obligation to fulfill, fulfilled in spirit if not to the letter, self-questioning at every step, this thesis/book took form within the fragilities of a personal discourse of a literary and confessional nature, and sought within the intertextual gesture the creation of a close connection between a notion of intimacy, related to apparently insignificant aspects of the day-to-day, and a notion of encountering oneself in the other where, in dialogue, different creative processes of construction were being reflected.

## **I. A ti\***

---

\*

A ti, devo-te um esclarecimento relativamente ao que vais encontrar neste livro/tese.



## **A ti**

A ti, devo-te um esclarecimento relativamente ao que vais encontrar neste livro. Ponderei se o deveria fazer: este início que não é senão um fim. O fecho de um ciclo. Uma carta dirigida àqueles que como eu se encontrarão num processo de escrita de uma tese de Doutoramento e que, nesse processo, estarão à procura de um lugar seu. Só seu. Aquele lugar onde nos queremos sentir bem, onde nos queremos encontrar, onde nos queremos sentir enquadrados e, de alguma forma, situados em relação ao que procuramos conhecer melhor. Este livro começou a ser escrito assim, à procura de um lugar, à procura de um sentido para a investigação.

Cedo percebi que resistia a tudo o que me fazia sentir dentro das normas do fazer de uma investigação, sobretudo no que diz respeito a normas de escrita e estrutura de uma tese. Cedo comecei a resistir a todo um vocabulário específico e também a uma certa



forma de escrever. Cedo percebi que não queria escrever segundo uma estrutura pré-definida ou segundo uma metodologia escolhida. Quis descobrir no processo o que seria melhor para mim. Resisti a tudo o que me obrigaria a estilhaçar as associações criadas a partir de uma escrita que se foi construindo e que se descobria a cada passo. Não só a escrita mas toda a direção e sentido da investigação. A própria palavra investigação apareceu tarde, muito tarde. Só no momento em que a minha orientadora me questionou: “Com que convicção usas a palavra investigação?” é que consegui (com a tal convicção) afirmar que o próprio processo de escrita era, em si, uma forma de investigar. Que era em si um método de investigação. Esse momento foi, para mim, um momento de revelação. Foi através da escrita que fui encontrando não só o meu próprio método de trabalho como também um sentido para ir caminhando. Aberta a novos encontros, acasos, procuras, mas também a desencontros, incompreensões, contradições e paradoxos. Mas para chegar a essa convicção, a de que estava efetivamente envolvida num processo de investigação, foi preciso começar a escrever sem olhar para trás e rejeitando tudo o que já conhecia. Foi preciso começar a escrever desde o início deste ciclo. Escrever ao ponto de a escrita, enquanto ação e assunto, a certa altura, se ter sobreposto ao assunto desenho<sup>1</sup>. Ao ponto da escrita quase fazer desaparecer o

---

<sup>1</sup> Desenho: área de interesse que estive na origem da minha vontade de fazer o Doutoramento em Educação Artística (DEA), não só pelo facto de ser professora de desenho desde 2006 como

desenho. Um desaparecimento, a meu ver, necessário para que este pudesse ir reaparecendo no espaço da escrita sem que assumisse o papel da personagem principal. Foi necessário passá-lo para um segundo plano ou para o papel de um figurante que se passeia por toda uma narrativa sem quase se fazer notar. Que sabemos fazer parte mas em que a atenção sobre ele é pontual e imediatamente desviada para outro ponto de interesse, também ele meramente circunstancial. Ou, quando se faz notar, é porque, em determinados momentos, entra em conflito ou em diálogo com outras personagens, todas elas secundárias. Não haverá, nesta narrativa, uma personagem principal. Em todo o caso poderei eu assumir esse papel, já que defino este trabalho como sendo autor-referencial e até, em parte, confessional. É um trabalho que parte de mim mas que se deixa contaminar por outras vozes, ora delas se aproximando, ora delas se afastando, desviando-se constantemente a atenção de umas em prol de outras. Ora se torna mais íntima e pessoal, ora se afasta para deixar espaço a que outros falem das suas próprias feridas, inquietações, dúvidas e preocupações. É uma escrita que se relaciona de forma afetiva com as coisas, com as pessoas, com os livros, com a própria escrita. Que se deixa imbuir

---

também pelo facto de ter concluído, em 2010, o Mestrado em Ensino de Artes Visuais (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto) com o relatório intitulado *Como ensinar a aprender a desenhar?*, que me levou, posteriormente, a querer fundar em 2010, juntamente com outros colegas, o Clube de Desenho — espaço que promove cursos de desenho e que surgiu da vontade de partilha de diferentes experiências pedagógicas na área do ensino-aprendizagem do desenho.

de um sentido de descoberta constante. No entanto, é no confronto com a questão: “Sobre o que estiveste tu a investigar?”, que hoje respondo com convicção que não foi *sobre* o quê mas *em* qualquer coisa: foi em escrita, em ensino de desenho, em leitura, em diálogo, em processo. Foi em processo aberto ao que de ocasional e afetivo determinasse cada dia de escrita. Aberto a encontros, a leituras e a inusitadas associações provocadas pela escrita. Foi sem verdades inquestionáveis e com muitas dúvidas e questões. Foi com verdades circunstanciais que resultaram de encontros na rua, de encontros nos outros. Foi em conflito com um quotidiano doméstico e em conflito com um cumprir de formalidades. Esta escrita/investigação foi (ou ainda é), sobretudo, uma reflexão em permanente construção e em permanente diálogo com outros intervenientes de diferentes áreas artísticas. Construiu-se na tentativa de se relacionar com outros processos de construção criativos, através dos quais foi encontrando novas ligações que me foram permitindo estar em constante exercício de escrita e de intertextualidade. Com eles e entre eles foram ficcionadas conversas. Com eles construí uma casa. Uma habitação literária. Mas esta casa construiu-se tarde, muito tarde, quase no fim. Para a construir precisei de destruir a casa onde já vivia com outros habitantes. Despejei-os e abri todas as portas e janelas para que novos seres pudessem entrar. Fui descobrindo-os passo a passo e cada um me apresentou a um outro. Cada amigo trouxe um outro amigo. Cada livro um abraço e uma nova questão. Mas, para isso, precisei resistir a

resistir a formatos e regras. No início precisei resistir ao uso de citações de autores até chegar a um momento em que com eles comecei a conseguir conversar e entre eles comecei a ficcionar diálogos. A partir dessa altura o uso de citações começou a ser quase excessivo e até abusivo. Mas todo este processo foi lento e feito sobretudo de encontros. De encontros nos outros. Na descoberta de outros seres semelhantes.

Foi também no cumprir de formalidades que encontrei os maiores desafios aos quais não quis deixar de dar resposta de forma inventiva e aberta a questões próprias de cada momento.

Cada texto terá surgido assim de um dever de cumprir — fosse este imposto por exigências associadas a determinadas unidades curriculares do ciclo de estudos, fosse este imposto por mim própria — mas, em todos eles, tentei sempre fugir ao apenas cumprir por cumprir. Dizem que fui cumprindo não cumprindo e que em cada texto deixei um espaço para neles alguém se encontrar (ou encontrar o que eventualmente procurasse). Um espaço também para a incompreensão. Um espaço para cada um desenvolver, a partir dali, o seu próprio processo pessoal. A esse espaço chamei de espaço de reserva. Foi também esse espaço que fui procurando ou encontrando nos textos dos outros, recorrentemente com receio de neles me perder, com receio de neles não conseguir encontrar a minha voz.

Sobre do que se trata afinal esta investigação? Sobre o meu processo de investigação em escrita. Sobre o lugar dos afetos. Sobre a procura de um espaço de liberdade. Sobre o facto de sermos pessoas. Sobre a nossa própria subjetividade. Sobre o espaço do que fica subentendido nas palavras fixadas no texto. Sobre uma não hierarquização de referências. Sobre o lugar de um quotidiano doméstico. Sobre o insignificante. Sobre o erro. Sobre os medos e bloqueios. Sobre tudo e sobre nada. Mas tudo isto em escrita, em processo, em construção, em constante descoberta e revelação.

## II. A ti, por mim\*

---

\*

Neste capítulo encontram-se os textos escritos durante o primeiro ano curricular — 2012/13 — compilados num livro que foi assumido, enquanto tal, como projeto de tese. Este livro foi apresentado ao Júri da Prova de Qualificação do DEA — Professora Doutora Ana Luísa Amaral; Professora Doutora Catarina S. Martins e Professor Doutor José Carlos de Paiva — que se realizou a 18 Junho 2013, na FBAUP. Nestes textos procuro um sentido para a investigação e encontro-me, sobretudo, na prática da escrita.

“Ouça: respeite a você mais do que aos outros, respeite suas exigências, respeite mesmo o que é ruim em você - respeite sobretudo o que você imagina que é ruim em você - (...) não queira fazer de você uma pessoa perfeita - não copie uma pessoa ideal, copie você mesma - é esse o único meio de viver” (Lispector em Moser, 2011, p. 302)

## **“Leitor: Escrevo isto para ti, por mim”**

(Bragança, 1969/1995, p. 108)

Tenho andado à procura da melhor forma e do momento certo para te escrever. Agora que aqui estou, sentada, no escuro, durante um concerto<sup>2</sup>, tive vontade de o fazer. Sei que não é possível estar, em simultâneo, atenta ao que escrevo e ao que ouço mas, foi pelo facto de aqui estar, que a vontade de escrever surgiu. Não sei se a escrita foi estimulada pelo ambiente em que me encontro, ou se pela ânsia de aproveitar este tempo de quietude no confronto com a inquietude em que me encontro. Será que é esta dificuldade de estar quieta que me inquieta? Ou será esta a viagem que quero que a música me leve agora a fazer? Não me consigo concentrar no que

---

<sup>2</sup> Concerto de Lula Pena, 26 Abril, 2013, Culturgest, Porto



ouço e, por isso, escrevo-te. Também inquieta por não saber ainda o que poderá ser relevante dizer-te. O que terei eu para te dizer?

O que terei eu para te dizer com a escrita? O que terei eu para te dizer com o desenho? Talvez desenhar e escrever sejam os assuntos em si. O que irei eu visitar nessas ações? O que irei eu inventar? O que irei eu descobrir? Será esse *o que* o próprio assunto a dizer? Será que se eu não tiver vontade de desenhar tenho que me obrigar a fazê-lo para ter o que sobre ele dizer? Ou será que o não ter vontade de desenhar trará igualmente assunto à escrita e ao desenho? O que procuro? Talvez um lugar de conforto no desconforto desta minha inquietação com o desenho. Eu sei que é por estar dentro do desenho que me sinto fora no não desenhar. Talvez o que procuro seja o prazer no desenhar e no escrever. Como agora.

Como encontrar esse prazer? E se encontrar mais prazer na escrita do que no desenhar? Continuará a ser pertinente este meu lugar que me proponho estar?

A ti, por mim, escrevo no escuro, às cegas, só para não me esquecer do que te queria dizer. Para já é isto. E isto é ainda nada. Apenas o dever de uma escrita. Apenas o anúncio de uma escrita através desta mesma escrita.

Pausa na escrita. “Este lugar convoca um outro tipo de estar. O repertório é completamente diferente ao tocar aqui”, ouço Lula Pena dizer. Porque terei ouvido isto? Provavelmente porque, de alguma forma, apazigua a minha inquietação. Poderei mudar o repertório consoante o meu estar? Penso ser também esse espaço que procuro. Um lugar que me faça ir, indo.

“Rio: o ir” (Antunes, 2006, p. 103).

Sei que não corro grande perigo quando me proponho ir. E peço-te que me deixes ir. Porquê? Porque as inquietações são cíclicas, ensimesmadas, e surgem da relação com o que me rodeia. E como sei que vou continuar no meio do desenho, não lhe vou poder fugir. O modo como vou ligando e desligando terá que ver, inevitavelmente, com o estado e o contexto em que me vou movendo. Sei que, muito provavelmente, os meus sentidos estarão alerta, consciente ou inconscientemente, àquilo que poderá ser identificado como estimulante à escrita, ao desenho, ao pensamento. Será isto o estar dentro? Será isto ter um critério para escrever e desenhar? Mas só existe um dentro quando existe um fora. Só há dentro quando se tem consciência do que é o fora. O que será o fora?

Pausa na escrita. Na pausa senti-me fora. No interregno entre o sair e o voltar ao palco. No voltar senti-me novamente dentro. Da escrita.

Será esta a viagem imaginada por Lula Pena quando no início do concerto nos desejou “boa viagem”?

Paro o escrever. E ouço ainda:

“Se não sabes onde vais,  
Porque teimas em correr”<sup>3</sup>

(— Catarina, poderá ser isto um fragmento/início/meio, ser uma qualquer parte da tal carta/projecto de tese?)

Na espera de um alento não adiantei muito a escrita. Dediquei antes o meu tempo, nestes dias quentes de Primavera, à leitura. Acabei de ler *A Noite e o Riso* (1969/1995) de Nuno Bragança e *A paixão segundo G.H.* (1964/2000) de Clarice Lispector. Continuo a não ter vontade de ler coisas sobre desenho e muito menos de desenhar. Como não tenho tido estímulos externos para o fazer, deixo-me ir.

Na sexta-feira passada foi o Dia da Mãe no Jardim Infantil da minha filha Laura. Fui convidada a passar parte do dia na escola com ela e uma das atividades previstas para fazermos em conjunto era desenharmos a partir da colagem de uma imagem de revista previamente escolhida (um sapo com uma coroa revestida a pedras preciosas) recortada e colada numa folha de desenho A3. A edu-

---

<sup>3</sup> Excerto da canção *Estranha forma de vida* (letra: Amália Rodrigues; música: Alfredo Marceneiro), reinterpretada por Lula Pena.

cadora disse-nos apenas: “Agora é só desenharem a partir daí!” Sem grandes percalços lá nos fomos entendendo no que fazer, no que desfazer, e lá apareceu uma princesa a beijar o sapo. A Laura ficou contente e eu contente por ela ficar contente (já que o consenso é, por norma, o mais difícil de conseguirmos). Lembro-me de, enquanto desenhávamos, ouvir as outras mães dizerem frequentemente: “Não tenho jeito nenhum para desenhar!” Não tive a tentação de o dizer também mas, de alguma forma, me sentia intimidada em ali estar, a desenhar.

Desse dia, o que trouxe para casa de presente, foi um vaso. Um vaso com um rebento a despontar, pela Laura escolhido em bolbo, que até ao dia, foi também por ela plantado e cuidadosamente regado. No entanto, fizeram-me reparar que o vaso dela era diferente: não tinha desenhos. Quando a Laura me veio entregar a prenda, lembro-me de a Educadora fazer uma cara embaraçada e dizer-me baixinho: “A Laura não quis fazer desenhos no vaso!” Nesse instante, não sei porquê, o que senti foi orgulho e não preocupação pelo facto de a Laura não ter feito o que lhe tinham sugerido. Acho que disse para mim mesma: “Ainda bem!” mas não pude deixar de lhe perguntar: “Laura, porque não quiseste fazer desenhos?” Ela explicou-me que como achava que os desenhos não iam ficar bem preferiu não os fazer. Para além de gostar mais do vaso assim. Apenas pincelou cola para o vaso ficar brilhante. Ela ficou contente com a decisão e eu, ao contrário do que esperavam,

fiquei contente também. Lembro-me de ter pensado: “Se os vasos que ela conhece não têm desenhos porque esperavam que aceitasse fazê-los como se fosse uma coisa natural?” Mas esta é apenas a minha interpretação dos factos. Talvez seja a interpretação que mais me convém. Talvez para não me preocupar demasiado com aquilo que parece poder ser uma herança genética: mania da perfeição e um terrível medo de falhar. Naquele momento, bastava-me saber que a mão dela esteve na decisão do que plantar, no plantar, no cuidar e menos na decoração do vaso. Se a intenção era também que os vasos fossem personalizados e todos diferentes para mais facilmente as crianças os identificarem na hora da entrega, o que acabou por ser mais fácil de descobrir foi, precisamente, o da Laura por não ter desenhos. Acabei por ser a primeira a receber a prenda. As outras mães esperavam, enquanto crianças, educadoras e auxiliares tentavam identificar, entre um grande número de vasos, a quem pertencia qual.

Agora a ti, leitor que não conheço, por mim, pergunto-te: Será assim tão preocupante ela não ter desenhado? Ou será mais preocupante eu ter ficado contente por isso? De alguma forma me revejo nessa inquietação: mas vou desenhar porquê e para quê? Opto, por isso, quase sempre por não desenhar. Pelo menos, no exercício do sapo, havia não só um ponto de partida — o sapo — como à nossa disposição marcadores e aguarelas. Ainda bem que não me deram

uma folha em branco e de tudo um pouco enquanto opções instrumentais e técnicas.

Eu que te disse, no início, que não tenho tido estímulos externos para desenhar, poderei considerar estes, também como estímulos para pensar o desenhar?

Poderei considerar estes, também como estímulos para pensar o desenhar?

Ainda nesse dia, em casa, à noite, a Laura pediu-me para fazer um desenho do vaso que me tinha oferecido, explicando-me que queria que eu acompanhasse o crescimento da planta como tinha feito, há uns tempos atrás, com a planta dela e que resultou na série de desenhos: *A minha planta morreu* (2013)<sup>4</sup>. A minha primeira reação (em pensamento) foi: “Outra vez?”, mas o que consegui verbalizar foi um pedido de adiamento do pedido: “Pode ser amanhã de manhã? Está mais luz e é Sábado, assim enquanto vês bonecos na televisão eu faço o desenho, pode ser?” O pedido foi aceite. No entanto, nessa manhã, consegui, deliberadamente, fugir ao desenho. Aproveitei a sua entrega total à televisão e deixei-a com o pai em casa para ir acabar de ler ao sol o livro que tinha em mãos.

---

<sup>4</sup> *A minha planta morreu* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

De regresso a casa, à hora do almoço, já depois de ter terminado de ver televisão, a Laura lembra-me (o que eu não tinha esquecido) do que lhe havia prometido. Quando tentei adiar para depois do almoço o “mas prometeste ser de manhã!” deixou-me sem argumentos para um novo adiamento. Até porque ainda tinha claramente presente o que ouvi a educadora da Laura dizer naquela mesma sexta-feira: “Quando uma mãe promete, cumpre!” (tentando descansar as crianças que perguntavam pelas mães que tinham prometido ir).

Fiz uma pausa para almoçar e enquanto isso perguntava-me: “Onde queres tu chegar?”

Onde quero eu chegar? Não sei ainda muito bem. Mas estes pequenos detalhes, de dilemas familiares, não deixam de me fazer também pensar na minha relação com o desenho. Talvez não queira chegar, apenas ir.

Retomo então o episódio do almejado desenho do vaso. Ainda antes de o começar, a Laura diz-me: “Não te esqueças do laço!” Este, feito de rafia, seria a primeira coisa que, se me deixasse, tiraria ou fingiria não ver. Por isso pergunto-lhe: “Tem mesmo que ser? Não o podemos tirar? Assim é mais complicado e demora mais tempo, não te esqueças que ainda temos que almoçar!”, dizia eu enquanto imaginava o tempo que levaria a desenhar lentamente o



contorno de todos os fios de rafia que compunham o laço à volta do vaso.

Mas porquê esta opção? Porque não ponderei fazer outro tipo de registo gráfico?

Ainda antes de começar o desenho, a Laura mostrou-me como resolver o meu problema de tempo. Não percebendo muito bem porque era isso um problema, pega numa outra folha de papel e diz-me:

“— Olha mãe, é fácil! Um laço pode-se fazer assim, assim ou assim:



Não há mais nenhuma maneira de fazer laços, por isso, podes escolher.”

Podia eu, perante esta possibilidade, ter resolvido o meu problema rapidamente e ainda por cima teria a aprovação da Laura. Mas não. Decido fazer o papel de mãe/professora de desenho:

“— Mas filha, nenhum desses laços é o que está no vaso! Observa bem. Não me pediste para desenhar *aquele* laço? Já reparaste que é feito com fios e tem várias pontas caídas?”

“— Mas mãe, assim é mais difícil. Não consigo!”

“— Porque não tentas?”, pergunto eu.

“ — Assim?



Mas assim não fica bem. Não gosto das pontas! Podes fazer o laço com fios mas sem as pontas? Não te esqueças, está bem, mãe?”, acrescenta.

“ — Está bem!”, aceito eu as condições.

E não é isto também ter critério no desenhar? E não é o desenho o que queremos que ele seja? Lembro agora o que ouvi, vezes sem conta, o Professor Joaquim Pinto Vieira dizer em aula: “Desenhar é acima de tudo ter um critério para eliminar informação.”

Mas isto é ainda nada.

(— “Sofia, parece-me que pode ser um início de projecto de tese, mas ao ler estava, na minha memória, tudo o que já li antes escrito por ti. E esse antes é necessário para compreender as questões que lanças. Nesse sentido, como pode esta carta 'montar-se' com incursões a esses questionamentos passados? Ou formulá-los,

agora, de novo, mas com a carga de problematização que se inscreve neles?” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 7 Maio, 2013).)

(— “Catarina, como te disse isto é ainda nada. Precisava apenas de um alento teu para perceber se faria sentido começar assim. As questões passadas hão-de surgir. Não quis começar pelo já escrito para perceber, nesta escrita agora, como elas voltariam a ser evocadas sem parecer uma colagem forçada” (Sofia, mensagem pessoal, 7 Maio, 2013).)

Mas isto é ainda nada.

Porque adio o que te quero dizer? “Por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto” (Lispector, 1964/2000, p. 16).

O que tenho para te dizer já o disse, um dia, em voz alta. Mas agora apenas te digo, a medo, e em segredo o que tenho adiado dizer-te desde que te comecei a escrever: Sou professora de desenho e não desenho. Será isto aceitável? Isto é estar dentro ou fora do desenho? Se não desenho, com que convicção conseguirei eu apregoar a importância do desenhar? Cada vez com menos convicção (tenho eu percebido agora). Não sei se procuro, na partilha das minhas inquietações, uma resposta apaziguadora. Eu sei que (os que me devolvem respostas) o tentam. Mas talvez não seja isso que procuro. Procuro antes alimentar-me delas, das inquietações, e deixar-me ir. Sei que

todos os poucos traços que vou traçando, a medo, me deixam ainda com mais medo de arriscar. Perante ti, perante mim, perante o desenho. Todos eles se apresentam em simultâneo, inseguros e pretensiosos. Porque estando dentro, me sinto fora? Porque até perante a minha filha de quase 5 anos me inibo de desenhar? Porquê? O que me fez o desenho ao longo destes anos?

O que me fez o desenho ao longo destes anos?

Enquanto não o consigo entender e me deixo ir, vou encontrando alento aqui e ali. Como aqui: “(...) o que parece falta de sentido — é o sentido” (Lispector, 1964/2000, p. 29). Talvez consiga apenas responder-te assim: o desenho, ao longo destes anos, fez-me chegar aqui. Fez-me chegar a este estado de inquietação que me faz hoje escrever a ti, por mim.

Tu, leitor sem nome a quem dirijo esta escrita e que não me conheces assim tão bem, sei que precisas saber mais de mim para perceberes este meu hoje. O que poderei eu dizer-te agora sem cair no facilitismo das coisas já ditas? Cada coisa dita teve o seu tempo. Hoje escrevo-te não tão angustiada como outrora, por isso, com que força te vou dizer eu, agora, o que foi já dito com a natural intensidade de momentos de fraqueza carregados de angústia? Essas coisas foram ditas através da escrita. Mais tarde, segui dizê-las em voz alta, mas com auxílio da escrita. Foi por ela que foram

sendo reveladas. Por isso, não consegui naquele momento verbalizá-las sem o seu auxílio. Hoje, aqui, tento dizer-tas ainda um pouco a medo.

Sei que a palavra desenho apareceu aqui, pela primeira vez, assim: “O que terei eu para te dizer com o desenho?” Ainda te lembras? Provavelmente, naquele momento, era ainda cedo para perceberes o sentido da questão que parecia caída do céu, de rompanete. Fal-tava todo o caminho percorrido até ao momento daquela escrita. Escrita que surgiu de um impulso e de uma inquietação precisa: “Como começar esta carta que te quer dizer tudo?” Se tudo cou-besse apenas numa palavra...

“Todas as coisas  
do mundo não  
cabem numa  
idéia. Mas tu-  
do cabe numa  
palavra, nesta  
palavra tudo.”

(Antunes, 2006, p. 61)



E aquela questão, a do desenho, foi evocada porque era resultante das inquietações anteriores. As que tu não conheces ainda. Vou tentar trazê-las para aqui agora.

As que tu não conheces ainda.  
Vou tentar trazê-las para aqui agora

Na procura de alguma coisa encontrei *nada de nada* (Mateus, 2011) uma espécie de lugar onde me sinto (des)confortável. Na procura de um lugar de conforto para ler, escrever, procurar, estar, me encontrar, não consigo parar em lugar algum. Todos eles se me apresentam como lugares de (des)conforto. Mas neste processo de doutoramento o que é o lugar de conforto? Será a área de interesse? Cada vez mais me questiono se a minha área de interesse é efectivamente o Desenho, já que cada vez mais me sinto a afastar da condição de professora de desenho. Não eu enquanto corpo, porque esse tem estado presente. Mas esse corpo deambula pelo espaço já sem saber como estar, o que dizer, como intervir. Cada vez me questiono mais em relação a essa condição. Questiono simultaneamente a minha relação com o desenho. Que relação é essa? Porque não desenho? Falta de vontade, falta de objetivo,

falta de um para quê? Teria todos os motivos para desenhar. Porque me inibo de desenhar já que vivo rodeada de gente que desenha: a minha família mais próxima, os meus colegas, amigos, alunos? Já que vivo em permanente inquietação em relação ao desenho? Já que trabalho e *visto a camisola* por um espaço chamado Clube de Desenho? Neste momento tudo me parece irrelevante e sem substância, tudo me parece nada de nada. Neste processo de auto-anulação talvez encontre o meu lugar. Talvez.

Talvez. Talvez o lugar que procure seja um lugar que me permita refletir sobre algumas das inquietações que partem, necessariamente, da minha relação pessoal com o desenho. Procuro, por isso, um lugar no doutoramento sabendo que este, à partida, está assegurado desde que não desista de o procurar, sabendo que este está também assegurado, à partida, se as inquietações se transformarem em acendalhas que possam dar sentido à investigação.

Procuro também o meu lugar enquanto professora de desenho, pela preocupação que sinto em já não saber quais são, de facto, as minhas ideias sobre o ensino do desenho e o de ser professora. Procuro novas ideias que possam refutar as anteriores. Não sei se será no rejeitar do que já pensei e escrevi que novas ideias possam surgir.

Lanço-me, por isso, nesta escrita sem qualquer ideia à partida, esperando que uma primeira ideia possa levar a uma outra e a uma outra numa ordem que se vai descobrindo por si. Poderá considerar-se que escrever sem uma ideia à partida, é uma escrita

merecedora de ser exposta ao outro? Não tenho garantias nenhuma de que as ideias que possam surgir daqui sejam suficientemente dignas de serem lidas. Não sei se, aquilo que considero não ter uma ideia à partida não será, afinal, à partida, a primeira ideia que me interessa desenvolver. Como posso afirmar que começo sem nenhuma ideia, se a intencionalidade desta escrita é exactamente esta: escrever rejeitando reler os textos já lidos ou ler os textos ainda não lidos? Poderia tentar fazê-lo mas não sei se iriam alimentar esta escrita dando-lhe a consistência necessária que me permitisse assegurar agora, à partida, o merecimento da sua leitura. Recorro, por isso, apenas (e sim, de forma intencional) à memória do que possa ter ficado dessas leituras, cruzadas com as inquietações do quotidiano, e com o devir de uma escrita que não consigo agora definir. Rejeito também, à partida, usar qualquer tipo de escrita já feita. Tenho receio de que esta fique presa a ideias que podem já não ser as minhas hoje. Questiono-me, também hoje, das convicções que pensava serem minhas já que não consigo afirmar que alguma vez o foram. A paixão pelas convicções dos outros, pelas suas palavras faladas e escritas, leva-me, por vezes, a desejar tanto ser assim, que me vejo a apropriar das suas ideias, achando convictamente que são também as minhas.

Continuo a procurar o meu lugar. E é a procura de um lugar meu, nos lugares que são também meus, que me faz, agora, escrever assim.

Fiz uma pausa na escrita e li o que acabei de escrever: ideias vagas sobre coisas concretas. Mas, sem destruir o que escrevi, continuo, assumindo esse risco.

Assumir, neste momento, o risco de uma escrita deambulante, sem estrutura, sem um foco, tem como intenção fazer imergir as questões mais subterrâneas, como se de um palimpsesto eu me tratasse, querendo fazer reaparecer inscrições antigas sem medo de as destruir ou de destruir as que se inscrevem em mim agora. Escrevo, por isso, sem medo de falhar, cruzando tempos diferentes, recorrendo à memória e incorporando algumas escritas mais íntimas. Assumir o risco, risco de arriscar no riscar e no desenhar de gestos e pensares. Assumir o risco de me sujeitar ao julgamento dos outros, o risco de deixar as marcas de todas as inseguranças sabendo que apagá-las destruiria, pois, todo o pensamento, todas as conquistas, todas as camadas, todos os avanços e recuos, todas as tentativas de chegar a algum lado. Valorizo por isso, tanto no

escrever como no desenhar, sobretudo a dimensão processual. Mas disse pensamento? Mas desenhar/escrever implica necessariamente pensar, ou depende de que desenho/escrita estamos a falar? Mas o que se procura quando se desenha/escreve, ou depende de que desenho/escrita estamos a falar? Mas quando se desenha/escreve procura-se sempre alguma coisa, ou depende de que desenho/escrita estamos a falar?... Bem, assim daqui não saímos, deste movimento circular ensimesmado. Mas, provavelmente, esta questão é cíclica em mim. Porque constato agora que não foi a primeira vez que a coloquei a mim e a outros. Não será o ato da escrita uma forma de fazer emergir e confirmar as questões cíclicas em nós, às quais não conseguimos, ainda, encontrar uma resposta que console as nossas inquietações? Será isto o dever da escrita e do desenhar? A procura de um sentido? Eu continuo nessa procura incessante de um sentido para desenhar já que tento propagar esse sentido aos outros. Será que tenho legitimidade para o fazer? Como o posso fazer se questiono, em mim, a importância de uma aprendizagem de desenho. Ficaria assim tão limitada se não tivesse passado por essa aprendizagem? A verdade é que me sinto hoje limitada na sua utilização porque não a exercito. Mas afinal estamos a falar de quê quando falamos em encontrar um sentido para desenhar? Será como um veículo para a criação de algo? Será a necessidade de criar, de estar implicada na conceção de algo, que me faz desejar encontrar uma resposta, na área do desenho, para esta ansiedade?

Mas porquê na área do desenho? Porque, de facto, tenho estado imersa nesta área. Mas o que me faz agora questionar a minha implicação nesta área? Será pelo facto de questionar não usar o desenho enquanto expressão artística? Mas será que a vontade de me afirmar enquanto artista, passará necessariamente por desenvolver trabalho artístico, seja na minha área de formação (escultura) seja na minha área profissional (ensino-aprendizagem do desenho)?

Será que é também a vontade de perceber qual é o meu posicionamento em relação ao ensino de desenho que me faz, hoje, rejeitar os saberes conquistados pela apropriação dos saberes dos outros? Pelas escritas já desenvolvidas sem que consiga distinguir o que são as minhas das palavras dos outros? As ideias de referência tiveram um impacto tão forte em mim que me deixaram, penso eu, esvaída de ideias próprias. Continuo às voltas com questões que estiveram na origem do mestrado e agora do doutoramento. Não sei se, quando me proponho a procurar saber as motivações e os sentidos que os outros encontram para uma aprendizagem/utilização do desenho, se não procuro, nas respostas dos outros, respostas para as minhas próprias inquietações. Mas será que o que procuro é um sentido que me obrigue a desenhar para que o meu lugar nesta área seja assim legitimado, pelo domínio também desta prática? Será que o espaço de liberdade criativa que procuro não se resume em reencontrar esse mesmo espaço de autonomia na formulação daquilo que são os exercícios,

no perceber o espaço de modelação dos programas, o espaço entre, o espaço de liberdade? Mas, nesta nossa autonomia e liberdade de pensar, conceber, que espaço é deixado aos alunos? O de responderem de forma eficaz àquilo que são os enunciados dos exercícios? Nessa tentativa de resposta a exercícios extremamente orientados, o que fica de espaço de liberdade criativa? Mas não será desse espaço que muitos fogem: o não ter que pensar no que fazer, no porquê fazer, porque antes precisam de que lhes digam o que fazer? Quando pensamos no que propor enquanto exercícios será que estes correspondem às necessidades e expectativas dos alunos, ou estes confiam cegamente naquilo que são as nossas premissas e ideias e, por isso, se deixam ir sem as questionar? Necessariamente me questiono também sobre quais os melhores exercícios a propor — no confronto e na análise de programas e métodos de referência, na articulação das diferentes visões dos mesmos e da integração das diferentes experiências profissionais e saberes empíricos — que sentido fazem estes para nós e/ou para os alunos e que consequências têm? Enquanto professora de desenho lido constantemente com os constrangimentos da consciência da limitação da fala (porque o domínio da oralidade me parece ser, neste contexto, limitado) e da inibição do desenhar (porque, muitas vezes, me parece essencial para demonstrar e compreender o que se pretende com determinado enunciado). Perante estes constrangimentos vejo-me, quase sempre, a desenvolver mais o discurso oral (de modo a que este seja o mais claro,



objetivo, explícito e eficaz) do que a prática do desenho (mesmo sabendo que esta me permitiria perceber melhor os processos do fazer e que necessariamente enriqueceria o próprio pensar, refletir e transmitir). A insegurança no desenhar (pela pressão que sinto no que se espera que um professor de desenho seja capaz de fazer) sobrepõe-se e anula a possibilidade da sua utilização enquanto recurso didático. Mas penso que o que mais me preocupa não é só o facto de me inibir de usar o desenho enquanto recurso didático mas também por não sentir necessidade/vontade de o usar fora dos contextos de ensino-aprendizagem. Talvez encontre nesta inquietação a principal razão que me faz repensar em todo o meu percurso ligado ao ensino do desenho que, mais do que uma escolha, foi um acaso.

Nesta escrita, hoje, tento seguir algumas das orientações que dou aos alunos nas aulas de desenho para agilizar o desenhar: desenhar sem ter medo de falhar; aceitar que os desenhos são sempre desenhos falhados; aceitar que todos os desenhos fazem parte de um processo de aprendizagem sem que estes sejam, em qualquer momento, um qualquer resultado final. Parti para esta escrita com esta ideia apenas: “Escreve! A escrita vem do acto de escrever!” Havia, por isso, o propósito de seguir uma premissa (da qual não concordo totalmente) comumente associada ao desenho: “Aprende-se a desenhar desenhando.” Assim como existem alunos que não conseguem inicialmente seguir algumas regras mais

rígidas e estruturantes (que sabemos que permitem controlar melhor, entre outras coisas, a construção de um desenho) e precisam de avançar segundo outras estratégias que permitam desbloquear o começar, também eu neste processo de escrita, como se de uma auto-proposta de desbloqueamento se tratasse, tento dar resposta a uma solicitação em que o resultado não tem qualquer tipo de pretensão. Apenas tem a intenção de ser discutível o suficiente, de ser o reflexo de algumas das questões que me têm acompanhado e que, nele, de alguma forma, se sintam inscritas as leituras que foram comuns a todos nós.

(— Catarina, comprei o livro *Grão da Voz: entrevistas 1962-1980* de Roland Barthes. Lembro-me de o teres referido em conversa comigo. Não me lembro bem do contexto específico. Comecei a folheá-lo hoje de manhã, ainda na cama, sabendo que corria o risco de confundir leitura de prazer com leitura de trabalho — como Barthes distingue quando se refere ao estado maniaco em que, por vezes, se encontra mergulhado: “Tudo o que vier a ler, sei que o vou trazer inevitavelmente para o meu trabalho. O único problema é evitar que as minhas leituras de prazer venham interferir nas que destino à escrita. A solução é muito simples: as primeiras, (...), faço-as na cama, à noite antes de adormecer. As outras (...), de manhã à mesa de trabalho. Não há aí nada de arbitrário. A cama é o móvel da irresponsabilidade. A mesa, o da responsabilidade” (1981, p. 179)<sup>5</sup> — mas como neste momento sinto que me encontro,

---

<sup>5</sup> Em: *Uma relação quase maniaca com os instrumentos gráficos*, entrevista conduzida por Jean-Louis de Rambures, publicada originalmente no *Le Monde*, 27 de Setembro de 1973.

não num estado maníaco, mas num estado em que tudo o que faço, que ouço, que converso, que escrevo, que leio, que observo, me faz, de uma maneira ou de outra, pensar no estado em que me encontro — a tentar encontrar um sentido para a investigação — não consigo, neste processo, ainda distinguir bem os momentos responsáveis dos irresponsáveis — nem sei bem se os quereirei algum dia conseguir distinguir. Tento disciplinar-me. Sei que sim. E também sei que, pelo menos, aqueles momentos que me sento na mesa de trabalho a escrever, são para mim, de trabalho. Como agora.

Na leitura matinal, sublinhei ainda as seguintes frases: “A insignificância é o lugar da verdadeira significância. Nunca se deve esquecer isso. Assim, parece-me fundamental interrogar um escritor sobre a sua prática de trabalho” (p. 175). Questionei-me sobre o porquê ter sublinhado esta afirmação e penso que terá que ver com o facto de a ter associado a qualquer coisa que escrevi há um tempo atrás. Vou tentar encontrar.

Encontrei: “Neste momento tudo me parece irrelevante e sem substância, tudo me parece nada de nada. Neste processo de auto-anulação talvez encontre o meu lugar. Talvez.”

Será que este sem substância a que me refiro é a tal “insignificância” que Barthes se poderá estar a referir? Será que é na escrita do que me parece ser insignificante que vou encontrar o

“lugar da verdadeira significância”? Penso que também a poderei ter sublinhado por se referir à prática de trabalho, assunto que me interessa especialmente ler, ouvir, ver e escrever sobre. Interessa-me também encontrar um espaço na escrita que possa revelar não só um lado íntimo (associado a questões insignificantes do quotidiano), como o lado que vai revelando questões relacionadas com o processo do fazer, o sentido do fazer e de, inevitavelmente, o sentido de escrever. Interessa-me encontrar, por isso, um sentido para a escrita, tirar partido do que ela revela por si, pelo facto de ser escrita. Será qualquer coisa como isto a que me quero referir?: “A escrita não é a fala, (...); escrever não é transcrever. (...) a palavra, o escrito e a escrita implicam sempre um sujeito separado, e o leitor, o ouvinte, deve seguir este sujeito dividido, diferente conforme fala, transcreve ou enuncia” (Barthes, 1981, pp. 12-13)<sup>6</sup>. “Sempre que haja concorrência da palavra e do escrito, escrever quer dizer de uma certa maneira: *eu penso melhor*, com mais firmeza; penso menos por vocês, penso mais pela «verdade». É claro que o outro está sempre aí, sob a figura anónima do leitor” (p. 13).)

Percebo hoje que o acto de escrever, tem sido revelador, “(...) escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever” (Lispector, 2013, p. 335)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Em: *Da palavra à escrita*, texto publicado em *La Quinzaine littéraire*, 1 a 15 de Março de 1974.

<sup>7</sup> Em: *Aventura*, crónica escrita originalmente para o *Jornal do Brasil*, 4 de Outubro de 1969.

Dirigir a escrita a alguém tem me ajudado não só a desbloquear o começar como a evocar assuntos específicos que me ajudam a pensar. Não sei se o escrever implica, necessariamente, a consciência da existência de um outro, o leitor, seja ele anônimo ou com identidade definida, mas gostava de continuar a explorar a ideia de uma escrita dirigida, a ideia de diálogo (seja ele um diálogo comigo, um diálogo com colegas, um diálogo com autores, um diálogo com alunos, um diálogo com o processo do desenhar). O que é o ensino do desenho senão um diálogo constante com os outros?

(— Sofia, “(...) a questão do diálogo com os outros — alunos, colegas, professores — é estimulante. Acho que podes descobrir muitas coisas nesses diálogos e conversas e, sobretudo, nessa ideia de diálogo. O que dizemos sobre as coisas que fazemos, intuitivamente, silenciosamente, como o desenho, pode ser bom motivo de análise, sem dúvida. São representações do ato criativo, formas como gostamos de dar a ver o que fazemos, formas de criar distância em relação ao que fazemos” (Nuno Sousa, mensagem pessoal, 10 Abril, 2013).)

Agora em voz alta te digo o que te disse já em segredo:

**Sou**  
**professora**  
**de**  
**desenho**  
**e**  
**não desenho**

Questiono-me, por isso, se devo ou não, eticamente, continuar a sê-lo.

### **Porque te interessa tirar partido desta inquietação?**

Porque me apercebo hoje que esta estava já, de alguma forma, presente, em mim, no momento em que criei o Clube de Desenho conjuntamente com 3 colegas — Nuno Sousa, Carlos Pinheiro e Marco Mendes — que são simultaneamente artistas plásticos, professores de desenho e desenhadores. Como era e vou sendo também professora de desenho em outros contextos formais de ensino, tinha a expectativa de que, ao partilhar um espaço informal com professores/desenhadores e estudantes de desenho, despoletasse em mim a vontade de desenhar. Isso não aconteceu. Não só não aconteceu como criou ainda um maior hiato entre mim e o desenhar. Percebo hoje que, provavelmente, o que me falta para desenhar é encontrar um sentido para o fazer. Na procura de um lugar para mim nos lugares que são também meus, parti para um processo de escrita interrogativa que pudesse fazer emergir questões subterrâneas. Esse processo foi cercando aquela que me



parece ser, neste momento, a mais verdadeira das inquietações.  
Aquele que vai aparecendo ciclicamente: — Porque não desenho?

**E, por isso, sabes:**

Que quanto mais tempo deixares passar sem desenhar, mais difícil se vai tornar o continuar a ser professora de desenho;

Que as tuas ações, dentro da sala de aula, cada vez mais se vão refugiar no domínio da oralidade;

Que o domínio da oralidade será sempre limitado ao que sabes *sobre*;

Que o que sabes *sobre* se limita ao que vês fazer *sobre*, ao que lês *sobre*, e menos ao que experimentas *sobre*;

Que o lugar de professora é diferente do de estudante

Que ensinar a aprender a desenhar é diferente de aprender a desenhar;

Que pensar o desenho enquanto artista e enquanto professora é diferente;

Que escrever sobre desenho é diferente de desenhar;

Que, por todas estas razões, tens que encontrar, urgentemente, um sentido para continuar neste meio: o do desenho.

**Qual o lugar que procuras? É o lugar de quem pensa e orienta uma aula de desenho?**

Não.

**É o lugar de quem analisa desenhos resultantes de uma aula?**

Não.

**É o lugar de quem desenha para mostrar como se desenha, ou como se resolve determinado exercício?**

Não.

**É o lugar de quem desenha segundo orientações dadas por professores?**

Não.

**É o lugar de quem desenha enquanto artista?**

Não é bem o meu lugar.

**Penso que o lugar que procuras estar não é bem o de professora de desenho, não é bem o de estudante de desenho, não é bem o de desenhadora, não é bem o de desenhadora /professora, não é bem o de desenhadora/ artista, não é bem o de escritora. Talvez possa ser um lugar que implique um pouco de todos estes lugares...**

Por isso, cheguei à conclusão de que, para continuar envolvida neste meio — o do desenho — tenho que estar dentro do desenho. E estar dentro do desenho é, não só mas também, desenhar. E desenhar é, inevitavelmente, investigar em Desenho. Investigar em desenho é centrar-me nos processos do fazer, no sentido do fazer e no sentido de escrever. Procuro, por isso, um lugar que seja suficientemente estimulante para desenhar e em simultâneo escrever.

### **O que te interessa?**

Interessa-me perceber que ideias surgem a partir do desenhar e do escrever. Perceber de que modo estas duas ações se podem relacionar sem que a escrita descreva o que desenho e sem que o que desenho ilustre o que escrevo. A escrita não pretende ser, por isso, nem o centro da investigação, nem a tradução, nem a explicação, nem a descrição do desenho/ar. Será uma outra coisa qualquer, que não consigo agora precisar.

### **Mas, desenhar o quê e porquê?**

“Como não tenho o hábito de desenhar e pensar o desenho fora dos contextos de ensino-aprendizagem — contextos esses que me obrigam a tomar decisões relativas às questões anteriores — é inevitável que fora me sinta fora do contexto do desenho. E que dentro, me sinta mais dentro do que fora”<sup>8</sup>. Mas o lugar que me proponho estar é o fora do contexto e por isso tenho que encontrar um dentro que não seja o do ensino-aprendizagem.

A sequência de desenhos *Um dia com Laura*<sup>9</sup> — que surgiu de uma proposta do Clube de Desenho em 2010 designada *Porque hoje é Sábado*, exposta posteriormente, em 2012, na Rosinhas Art Gallery Wall, Porto — foi determinante na escolha do pretexto que me interessa agora ter como ponto de partida para desenhar. *Um dia com*

---

<sup>8</sup> *Um dia com Laura* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

<sup>9</sup> *Um dia com Laura* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

*Laura*, pareceu-me ter sido exatamente a resposta de quem não tem propriamente um assunto para desenhar e, em simultâneo, encontra o seu assunto nas circunstâncias particulares de um qualquer dia de Sábado: a rotina manteve-se, o que mudou foi a existência de uma proposta à qual não queria faltar: "dedicar um Sábado ao ato de desenhar, entre outras coisas que se fazem normalmente num dia como o de Sábado."<sup>10</sup>

*A minha planta morreu* (2013)<sup>11</sup>, sequência de desenhos feita recentemente, foi também determinante nesta procura de um pretexto para desenhar, porque me fez perceber que há temas que são recorrentes e que têm servido, de facto, de pretextos. Como para desenhar é essencial existir um pretexto e, ...

(— Sofia, "é mesmo preciso um pretexto (olha para a palavra) para desenhar? Não basta um ambiente, uma vontade, ou algo assim? Queres desenhar para representar o que sentes? Quando? Por quem? Porquê? Desenhar não é representar o que sentes pelo próprio desenho?" (Mariana Brandão, mensagem pessoal, 11 Maio, 2013).)

(— Mariana, provavelmente é mesmo isso que me interessa: representar o que sinto pelo próprio desenho. Nem que seja representá-

---

<sup>10</sup> *Um dia com Laura* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

<sup>11</sup> *A minha planta morreu* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

lo através da escrita... Mas acho que o que me assusta verdadeiramente é esta palavra: representação. Parece que obriga a que se concretize, a que se materialize alguma coisa. Não chegará a escrita para o fazer? E a escrita poderá ser também confundida com representação e/ou com uma possível materialização do que se sente ou pensa?)

(— “Palavras leva-as o vento’, não é? Certo, no entanto, é também o ‘E tudo o vento levou’, donde as palavras ditas se inscrevem bem mais no movimento da vida do que as escritas. As ditas são fruta fresca, as escritas são fruta cristalizada” (Marcos Cruz, mensagem pessoal, 15 Maio, 2013).)

A continuação do que tinha interrompido atrás parece-me, agora, fazer cada vez menos, sentido:

... inevitavelmente, uma empatia com ele, interessa-me e faz-me sentido, continuar a explorar a relação mãe e filha. Neste caso a minha relação com a minha filha. Uma relação que parte de dentro assim como a relação que quero ter com o desenhar e com o escrever.

(— Sofia, “agora percebi melhor o que queres dizer com pretexto, referes-te a um motivo, eventualmente visual, mas para ti isto tem de ser algo denso, no sentido de uma construção mental complexa, ancorada numa reflexão? Não pode ser encarado como treino, des-

porto, curiosidade, lazer?” (Mariana, mensagem pessoal, 11 Maio, 2013).)

(— “Falas no *pretexto* para um desenho. Repetes várias vezes. Pré-texto, o que está antes do texto, assim é a etimologia da palavra” (José Almeida Pereira, mensagem pessoal, 9 Abril, 2013).)

Será este o sentido da palavra que me interessará explorar? O que está antes do texto? Desenhar antes do texto? Ter pretextos antes dos textos que, por sua vez, vêm depois dos desenhos? Não sei se será bem esta a ordem que me interessa explorar, ou ficar condicionada por, porque percebi que esta relação é um pretexto (aqui está a palavra cujo significado me faz agora vacilar) e não o tema central que me interessa investigar. Porque a relação afetiva com o pretexto (a tal palavra) rapidamente se transforma quando começo a desenhar; obriga-me a gerir outras emoções — emoções resultantes de questões operacionais e pragmáticas do desenho. Provavelmente porque a minha relação com o desenho nos contextos de ensino-aprendizagem é precisamente essa: pragmática, operacional, racional.

**Porque consideras este um lugar relevante para dar início a uma investigação em desenho?**

Porque penso que o resultado deste processo poderá interessar a quem pertença a qualquer um dos lugares que atrás referi. Porque, como a minha mãe diz: “A inquietação e dúvidas que andam a per-

correr as voltinhas do Marão do teu miolo são únicas e intransmissíveis, tuínhas. Não é possível ensinar ou transmitir a ninguém de onde vêm e para onde vão essas dúvidas, como nasce a inquietação e como se representa o que sentes. É um processo pessoal que pode ou não surgir na vida de cada pessoa e só ela pode deslindar com os seus recursos mentais, emocionais e espirituais. A forma e modo como as dá a conhecer aos outros, se o quiser fazer, é única também e isso é a criatividade que resulta em Arte, Ciência, Música, Poesia, Culinária e o que mais resulta da efervescência e inquietação da mente humana" (Mãe, mensagem pessoal, 29 Março, 2013). Porque quero perceber que tensões poderão existir entre a minha inquietação pessoal em relação ao desenho, a ligação afetiva ao pretexto (dúvida no que poderá ser o pretexto, ou se tem que existir um), a ligação pragmática e instrumental do desenhar que conheço e o que o escrever poderá fazer emergir dessa tensão.

### **O que mais te alicia?**

O que não entendo e o que não consigo prever. “— *Não entendo*. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto

que sou muito mais completa quando não entendo” (Lispector, 2013, p. 242)<sup>12</sup>.

(— “No caso da tua inquietação com o desenho, acredito mesmo no que falamos no café no Sábado passado. Talvez o que sintas mais falta é de entrar nas questões do ensino do desenho como autora e menos como professora. O que quero dizer com isto? Que a melhor forma de abordar o ensino-aprendizagem de qualquer coisa é a de quem está a aprender algo. E quando se está num processo criativo, seja a pensar numa exposição, seja a escrever um livro, um filme, está-se a aprender qualquer coisa, a sentir que se está a desbravar algum caminho. (...) Eu por exemplo, sinto-me mal quando não estou envolvido, de algum modo, no processo de criação de alguma coisa, que é sempre um devir. E o Clube de Desenho, no início, foi um devir. Era uma coisa por cumprir, um projeto, um problema (algo que se projeta para a frente, é isso que é um problema: “Hei-de resolver isto!”). Como diz George Steiner, o *futuro* é uma das maiores invenções do ser humano, talvez aquilo que define o ser humano. Quando há uma ideia de futuro, há envolvimento (...)” (Nuno Sousa, mensagem pessoal, 31 Dezembro, 2013).)

---

<sup>12</sup> Em: *Não entender*, crónica escrita originalmente para o *Jornal do Brasil*, 1 de Fevereiro de 1969.



(— “Nuno, essa ideia de futuro, a que te referiste, fez-me agora recordar o modo como terminei o rol de agradecimentos do relatório de mestrado:

‘à Laura que me faz ser futuro’,

lembras-te? Será também esta uma possível ligação entre o pretexto e o contexto?” (Sofia, mensagem pessoal, 7 Janeiro, 2013).)

(— Sofia, “(...) realmente, a Laura aqui representa o futuro. Que bonito! E é bonito dares-te conta da força dessa dimensão poética depois de fazeres os desenhos e não no início” (Nuno Sousa, mensagem pessoal, 7 Janeiro, 2013).)

Percebo agora que mais do que o enfoque no pretexto enquanto motivação para desenhar — e que me fez temporariamente achar que tinha encontrado um sentido para desenhar — me interessa explorar a complexidade das diferentes relações que se vão estabelecendo, ao longo de todo o processo, sem saber muito bem quais poderão ser. Porque agora que tenho consciência da força dessa “dimensão poética” parece que, de algum modo, nunca mais poderei voltar atrás — ao momento em que não tinha essa consciência — e isso faz-me perder, agora, toda a vontade de tirar partido desse pretexto. Talvez o tempo me faça esquecer essa dimensão e me faça, naturalmente, voltar a ela. Por isso, é o que

não imagino que possa acontecer que me parece ser verdadeiramente aliciante.

### **O que não queres esquecer neste processo a que te propões?**

Alguns conselhos de mãe: “Não esquecer: tudo o que lês, ouves, sentes, tudo o que acontece à tua volta e absorves quer prestes muita ou pouca atenção tem que ser bem mastigado e digerido para se transformar em algo que tenha sentido para ti e que possas usar como teu. Lembras-te da frase ‘fazer das tripas coração’? Pois, é uma expressão popular para a inquietação. Não te esqueças, por isso, de pôr coração no que fazes. A generosidade e a simplicidade são ingredientes imprescindíveis, são os que permitem que quem te rodeia apreenda o que tens para dar” (Mãe, mensagem pessoal, 29 Março, 2013);

O que o Marcos me escreveu: “Há uma diferença entre a vontade de escrever como quem brinca, e o desejo de escrever como quem quer ser um bom brinquedo. Será mais ou menos a diferença entre o lego e o ego” (Marcos Cruz, mensagem pessoal, 27 Fevereiro, 2013).

E a sugestão do José: “Se puderes não pares, não te acomodes, e continua a escrever, ou retoma o desenho, ou faz os dois ao mesmo tempo, ou vai ver os outros a desenhar, ou desenha de olhos fechados, ou imagina alguém que desenha quando estás de olhos fechados, ou desenha de olhos abertos sem registar, ou não

desenhes. Escolhe uma ou várias destas hipóteses, ou nenhuma, e inventa outras” (José A. Pereira, mensagem pessoal, 9 Abril, 2013).

(— Sofia, “há uma parte sobre o que vais tentar não esquecer. E porque não esquecê-lo, por agora?” (Mariana Brandão, mensagem pessoal, 11 Maio, 2013).)

## **Isto não é um projeto de tese. Isto é apenas\***

“É o como fazemos o que fazemos que confere sentido ao que fizemos”<sup>14</sup> (Serra, 1977/1994, p. 54).

Parto desta premissa de Richard Serra para tentar falar do que fiz até este momento e que, de algum modo, anuncia o modo como gostaria de desenvolver o trabalho daqui para a frente.

Este objecto/livro não me parece que seja um projeto de tese.

Ele é apenas.

É um processo que ensaia a escrita da tese.

---

\*

Texto lido na Prova de Qualificação do DEA, 18 de Junho de 2013, FBAUP, Porto

<sup>14</sup> Traduzido a partir de “It’s how we do what we do that confers a meaning on what we’ve done” (Serra, 1977/1994, p. 54).

É o anúncio de uma escrita através dessa mesma escrita.

É uma escrita entrelaçada com o processo da escrita.

Representa também um exercício permanente de fuga, de recusa de algo. Ao longo do processo fui eliminando todos os indícios de tentativas de codificação de uma escrita dentro das normas. Fugi deliberadamente das regras, do concreto, do material, do como se deve fazer, dos condicionalismos, dos medos, das inseguranças, de tudo o que no momento me soava a falso. Porquê? Por medo. Porque, por vezes, a segurança que nos dá o saber como fazer determinada coisa retira-nos não só a capacidade de lidar com o não saber fazer como também o prazer de explorar esse não saber. Retira-nos a hipótese de descobrir, de encontrar, de caminhar lado a lado com a incerteza. Procurei, neste processo, aprender a lidar com o que não sei, com o que não conheço e com isso não procurar respostas mas sim novas perguntas. O assumir que *isto* é ainda nada (mesmo sendo alguma coisa), move-me a querer escrever mais, impele-me a querer contar mais, mesmo sem saber ainda o quê. É este ainda nada que me vai dando alento na procura de que seja alguma coisa.

Será um sentimento semelhante ao de Clarice Lispector quando escreve: "Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!" (1964/2000, p. 16).

Encontro-me numa fase de renúncia das regras, da eficácia dos métodos de ensino, sejam lá do desenho, da escrita, ou até dos métodos de investigação, por perceber que, em algumas circunstâncias, estes aprisionam mais do que libertam.

Interessa-me entender a complexidade das relações que se podem estabelecer entre o investigar, o quotidiano, o escrever, o desenhar e interessa-me deixar visível essas relações ao longo da escrita da tese. Quero, por isso, perceber que tensões poderão existir entre as minhas inquietações pessoais em relação ao desenho e o que o escrever poderá fazer emergir dessa tensão. Estou por isso mais interessada no que acontece no processo e menos no resultado final. Ou melhor, interessa-me que haja uma correspondência entre o processo e o resultado final. Ou seja, interessa-me que o resultado seja o processo.

Escrevo na primeira pessoa do singular, dirijo à segunda pessoa do singular (a ti), ao leitor anónimo, ao leitor concreto, a mim própria.

“Mas essa escrita dirigida implica esperar por resposta? Quer produzir um efeito? Ou quer resolver-se sozinha?”, pergunta-me, numa aula de Metodologias e Práticas de Investigação II, o professor Vítor Martins.

Começa em mim mas neste processo, aparentemente solitário, de tentativa de me resolver, apercebo-me da importância de trabalhar com os outros, quanto mais não seja na partilha do que vou escrevendo e na discussão do que vou pensando.

A escrita dirigida surge não só da necessidade de partilhar como também, muitas vezes, da impossibilidade de estar.

Já Fernando Pessoa, a 23 de Março de 1920, escrevia numa carta a Ofélia: “Não me conformo com a ideia de escrever; queria falar-te, ter-te ao pé de mim, não ser necessário mandar-te cartas. As cartas são sinais de separação — sinais, pelo menos pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados” (1978, p. 65).

A ideia de diálogo por escrito apazigua de alguma forma a ansiedade de, muitas vezes, não conseguir estar com os outros. Pelo menos assim, cada um no seu tempo, escreve o que tem necessidade de dizer. Mas um dizer diferente daquele que se consegue ter a conversar. Há o tempo do escrever, do partilhar, do esperar, do receber, do ler, do reler e do ter vontade de voltar a escrever.

A escrita, no seu processo, vai denunciando as leituras do momento, as conversas que vou tendo, as circunstâncias do dia a dia, as interferências dos outros e vai-se deixando influenciar. Vai tirando partido de diferentes dinâmicas de escrita que surgem, naturalmente, de diferentes tempos de escrita. Influenciada também pelo estado de espírito, a escrita vai revelando as intromissões, os pensamentos, as transformações, as rasuras, ou, como diz Rubem Alves: “(...) os caminhos e descaminhos de seus pensamentos antes de atingir seu destino de conhecimento” (2002, p. 30).

Mas que escrita é esta? Precisarei de a saber enquadrar? Ou essa tentativa de enquadramento vai condicionar a própria escrita que surge precisamente desse não saber onde se inscreve?

Há quem me diga também que não precisava de estar no doutoramento para fazer isto, ou escrever o que, e como escrevo.

Sei que sim, mas foi precisamente por estar no Doutoramento que isto apareceu como apareceu.

Dizem que fazer uma tese é fazer uma afirmação, qual será a minha afirmação?

Não sei, mas acredito ser possível juntar, num só momento, aqueles dois momentos: o da investigação e o da escrita da tese.

Para conferir algum sentido ao que acabei de afirmar e tendo a consciência do perigo de usar citações fora do seu contexto original, e talvez fazendo uma associação um pouco forçada ao comparar uma obra de arte com o fazer um doutoramento, aproprio-me de um conselho que Fernando Pessoa deu a Cabral do Nascimento:

“Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente – que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas às outras. Compreenda isto até à



inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as logicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a única regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta. O resto é a literatura portugueza. Fernando Pessoa sensacionalista” (Almeida, 1916/1982, p. 48).

E o que sobra para o desenho no meio disto tudo? O que me fez o desenho afinal?

O desenho, para já, fez-me escrever.

Houve quem me dissesse que, neste processo, me estava a desenhar. Será a minha escrita o desenho e o escrever o meu desenhar?

### **III. Ainda a ti, por mim\***

(Um ano depois)

---

\*

Neste capítulo, encontram-se os textos escritos durante o segundo ano curricular — 2013/14 — que tentam dar resposta não só àquilo que me propus fazer no projeto de tese — relacionar o exercício da escrita com o exercício do desenho — como também às exigências próprias das Unidades Curriculares de DEA: Seminário de Escrita Científica e Práticas de Investigação I.

Vou escrevendo e é a escrita em si que vai sendo não só a minha prática de investigação como a escrita da tese.

Sinto que o que vou escrevendo se vai encadeando entre si. Imagino por isso, no fim, uma tese como que um tecido montado com estes retalhos.

## O que dita o fim de um desenho?\*

O que dita o início de uma escrita, o desta escrita hoje? Talvez o facto de ter dito a mim própria (há três dias atrás): “Quinta-feira vais dedicar o dia a escrever!” Hoje é, por isso, dia de escrever. Mas, com que dados escreves tu agora?. Reuni três coisas que dispus em cima da cama (sim, é ainda de manhã, a manhã de quinta-feira, não fui capaz de ir para a mesa de trabalho, preferi a cama para começar a escrever), reuni então três coisas: um pequeno caderno de capa preta; um livro de John Berger e uma serigrafia de Vítor Martins. Três coisas que, juntas, poderão também ter ditado o início desta escrita. O caderno está aberto na página onde escrevi (logo

---

\*

Texto escrito no âmbito da Unidade Curricular de Seminário de Escrita Científica — DEA — publicado posteriormente em: Barreira, S. (2014a). O que dita o fim de um desenho? *Derivas: Investigação em Educação Artística*, #1, 73-81. Porto: FBAUP

após ter saído de uma aula de desenho): “o que dita o fim de um desenho?”; o livro de Berger, comecei a lê-lo ontem e, logo na primeira página, deparei-me com o seguinte testemunho: “O segundo desenho foi tão mau quanto o primeiro. Então parei e comecei as tarefas do dia”<sup>15</sup> (2011, p. 1); a serigrafia fui buscá-la agora à sala porque me lembrei de qualquer coisa que, há uns tempos atrás, nela li (sim, que nela li, é um texto de Vítor Martins reproduzido em serigrafia não sei em que data. Quando voltar a estar com ele pergunto-lhe). De entre alguns dos itens da sua *lista das coisas que me fazem falta para fazer bem o texto que faço*, selecionei estes: “(...) — ter percebido qual a forma apropriada para ele (o texto); (...) — ter concordado que o texto não tenta fazer mais que o que pode, quer dizer, não tenta fazer o que não tem nem condições nem meios para fazer; (...) — deixar de sentir este mal estar por não saber o que se vai passar depois; (...)” (Martins, s.d.)

E agora que faço eu com estas ideias que partem naturalmente de contextos diferentes e que, por alguma razão, as quero agora embeber?

Entre a frase anterior e esta que começo agora, alguma coisa mudou. Como tinha começado a escrever na cama, fiquei com

---

<sup>15</sup> Traduzido a partir de “The second drawing was as bad as the first. So I stopped and began the day’s tasks” (Berger, 2011, p.1).

sono. Como fiquei com sono, desliguei o computador confortada por já ter escrito alguma coisa que serviria, seguramente, como ponto de partida para, num próximo momento, recomençar. Como desliguei o computador, levantei-me e vagueei pela casa até à sala. Ao entrar na sala olhei para um dos seus cantos. O canto dos livros que ainda gostaria de ler e que é o mesmo canto da planta. Aquela que já te falei outrora, sim, aquela planta, a da minha filha Laura, a que desenhei durante uma semana e cujos desenhos me fizeram escrever, a certa altura, isto: “Não ter censurado os desenhos permitiu-me ter o que escrever sobre eles. Será também para isto que serve desenhar? Ter pretexto para escrever?” (2013)<sup>16</sup>.

Voltando ao canto, àquele espaço entre a janela e o sofá, àquele espaço onde no qual se encaixa uma pequena mesa de apoio, mesa na qual, sobre ela, pousa uma pequena prateleira com livros sobre a qual está a planta. E é essa planta que me faz, recorrentemente, sempre que entro na sala, olhar para aquele canto.

Afinal o que mudou no tempo que passou entre uma frase e outra?

De entre os livros que estavam na prateleira o meu olhar parou n’*O Amante* de Marguerite Duras (1984) e, num impulso, peguei nele, sentei-me no sofá e comecei a ler. Parei aqui, nesta frase:

---

<sup>16</sup> *A minha planta morreu* — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

“Nas histórias dos meus livros que se relacionam com a minha infância, já não sei de repente o que evitei dizer, (...)” (p. 25).

E é nesta desordem que me encontro. Entre a ideia inicial: *o que dita o fim de um desenho?*, a potência inerente a ela mesma, as referências que tinha e as que se lhe somaram entretanto.

Tento agora encontrar-me no meio de fragmentos dispersos, no meio de apontamentos diversos, no meio de memórias distintas, no meio de ideias que se referem a coisas concretas mas que, assim fragmentadas, se perdem pela perda do seu contexto original. É um processo. Para já é o meu processo de trabalho e fico sempre com a sensação de que, quando leio Clarice Lispector, ela o entende bem. Ainda, naquele tempo entre uma frase e outra, e porque me lembrei dela, da Clarice, folheei o meu pequeno caderno de capa preta para reler umas frases que tinha apontado durante a leitura do seu livro *Água Viva* (1973/2012a):

“Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. (...) Quero a experiência de uma falta de construção. (...) Na verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou te escrevendo. Acho que nunca verei. (...) Escrevo-te porque não me entendo” (pp. 23-24). “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (p. 59).

Mas eu sou obcecadamente organizada! Como posso afirmar agora que quero a desordem? Talvez por não saber ainda o que te vou dizer sobre o que te quero dizer. Talvez seja este o fator mais inquietante e que me faz ter vontade de te continuar a escrever. Ainda aí estás? É que isto é ainda nada. Não sei o que será.

(— “Podes não ter o processo arrumado, mas é esta desarrumação que te impele a escrever” (Paula Tavares, mensagem pessoal, 12 de Janeiro, de 2014).)

Volto à ideia inicial: — afinal *o que dita o fim de um desenho*? Tento lembrar-me da razão pela qual apontei esta frase interrogativa no caderno. Lembro-me que a proferi em voz alta, logo após um aluno ter exclamado muito preocupado quando se apercebeu que a duração da aula tinha terminado:

“— Mas eu não acabei o desenho!”

“— Mas afinal o que é o fim de um desenho, o que determina o fim de um desenho?”, perguntei eu à turma.

A resposta, neste contexto particular, seria óbvia: a duração da aula. O fator tempo é decisivo mas não me pareceu ser a melhor resposta e, por isso, levantei-lhes essa questão. Inquietou-me a preocupação do aluno e deixou-me a pensar como poderia esta inquietação ser/ter assunto para hoje te escrever.



A cada afirmação, surge uma outra questão, um outro contexto, um outro tipo de registo gráfico, uma outra posição, um outro caso, uma outra situação. São tudo variantes/variáveis que podem determinar o fim de um desenho. John Berger abandonou os desenhos porque considerou que ficaram mal e mudou de assunto antes de voltar a fazer mais tentativas, antes de voltar a tentar desenhar outra vez aquela ameixa na árvore. Esta reação é a mais comum de assistirmos um aluno ter: abandonar, rasgar, apagar, esconder um desenho porque “ficou mal”. Mas o que é o ficar mal? Segundo que critérios nos guiamos? No caso concreto da aula a que me referia cada aluno estava a estudar um objeto, desenhando-o. Tentavam compreender sobretudo a sua forma fazendo o esforço de ver e de dar a ver o que não se vê: a sua estrutura interna. Este é um exercício que, dependendo da complexidade da forma do objeto, dura mais ou menos tempo, mas não me parece ser apenas o grau de informação que determina a duração e, consequentemente, o fim de um desenho desta natureza. Também aqui não se aplica o “ficou mal” como fim, porque pressupõe que se vá corrigindo, acertando, aproximando, conhecendo, estudando num processo contínuo de procura e descoberta. É um processo, mais do que um fim, mas então qual o fim afinal? Aqui, o que ditou o fim, acabou por ser a duração da aula. E se não houvesse limite de tempo, o que determinaria o seu fim, a satisfação pessoal, a insatisfação, a frustração, o cansaço, a falta de sentido para desenhar, a falta de objetividade, de rigor?... Mas, o limite do tempo é sempre um fator decisivo. O

tempo que temos em duelo com o tempo que decidimos dedicar a desenhar. E o fim da escrita de um texto, como a determinamos? Pressupondo que escrever é estudar, assim como, no contexto a que me tenho referido, desenhar é estudar, o que ditará o fim de um desenho e de um texto quando eles são em si um processo mais do que um resultado? Não sei ainda onde vou, apenas vou escrevendo tentando não perder aqueles fragmentos que ditaram o início desta escrita. Agora paro, porque o tempo que tinha hoje para dedicar à escrita acabou. Começa agora o tempo para dedicar às tarefas domésticas. Não posso fazer de conta que esse fator não é decisivo para determinar o fim de hoje. Amanhã voltarei.

Voltei, mas não no amanhã de ontem. É sempre estranho voltar. Faz-me ler o já escrito antes de recomeçar a escrever. O tempo da leitura não é o tempo da escrita. Mas, de algum modo, no ler sinto o escrever. Gostava de voltar ao desenho mas não sei por onde recomeçar. Talvez tenha sido muito tempo entre o amanhã de ontem e o amanhã de hoje. A sensação que tenho é a de que não deveria ter parado. Mas, como poderia ter prolongado mais, naquele dia, o tempo que tinha para a escrita? A sensação que tenho é a de que esta escrita, do princípio ao fim, deveria surgir como quem esquisita, sem constrangimentos, “(...) com a liberdade de quem simplesmente faz” (Pinheiro, 2011). O esquisso, marcado pelo tempo do seu fazer, simples e eficaz, ágil e marcadamente gestual, tem um fim em si mesmo. Sentimos, de facto, ao vê-lo, o tempo do seu fazer: o já. É um dos meus desejos subterrâneos: escrever o já, como Clarice Lispector o define tão bem: “Não gosto do que acabo de escrever — mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. A minha

essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeco. Estou sendo antitelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou. (...) Agora é um instante. Já é outro agora" (1973/2012a, p. 25).

Escrever o já, à mesma velocidade que o pensamento pensa (ou não pensa). Conseguir a coordenação perfeita entre o cérebro e a mão. Não o cérebro que estabelece a relação perfeita, quase de forma mecânica, entre o que os olhos vêem e o que a mão desenha (como no designado desenho de contorno) mas o que estabelece a relação entre o que o cérebro vai pensando e o que a mão vai escrevendo (não consigo prosseguir sem confessar uma coisa: no meu caso, não é o que a mão vai escrevendo à mão, mas sim o que as mãos vão escrevendo no teclado do computador. Mas soa tão melhor: a mão que escreve! Se calhar na relação mais directa com a expressão: a mão que desenha!). Mas há sempre intenção no que se escreve, há sempre escolhas, há sempre um critério, há sempre um sentido, ou não?

No momento em que parei, entre o ontem e o amanhã, sabia que queria ainda dizer algumas coisas, visitar as referências iniciais, mas, entre o ontem e o hoje, não sei ainda que revisitações farei. Lembro-me, no momento em que parei, que queria voltar ao canto, àquele canto da sala, ao canto da planta, ainda te lembras? Porque

achas que se tornou ele tão incontornável, tão especial, mais ainda do que alguma vez o foi? Estás a pensar o mesmo que eu? De que foi pelo facto de ali ter estado, durante uma semana, a desenhar? A desenhar a planta, aquela planta carregada de simbolismo? Acho que posso afirmar que sim, que foi. Nunca dei eu tanta atenção a uma planta. Todas elas morriam nas minhas mãos até àquele momento. Apenas os catos sobreviviam. Hoje, apenas os catos e aquela planta continuam vivos. A atenção sobre ela é diária. A atenção sobre os catos não. Eles sobrevivem graças à sua própria resistência. Não há rebento daquela planta que comece a nascer que eu não dê conta. O que me fez o desenho(ar) afinal? Fez-me reter aquele momento, fez-me encontrar um sentido para desenhar e fez-me passar a dar mais atenção ao referente. Os desenhos dele resultantes não mais voltei a olhar para eles. Para que servem (serviram) eles? Estão bem? Estão mal? O que afinal ditou os seus fins? O que ditou o fim de cada desenho? Penso que o que o terá ditado terá sido o(s) limite(s) da(s) própria(s) forma(s) da planta, já que queria apenas registar (de desenho para desenho) as alterações da forma (e não da luz e da cor). Mas mesma dando atenção apenas à forma, poderia ter adotado um sem número de outras possibilidades processuais, técnicas, materiais... Mas acabei por adotar aquela que me pareceu ser a mais próxima e reveladora de uma simultaneidade entre a velocidade do observar e do desenhar. Mas porquê esta escolha? Provavelmente, porque, de alguma forma, o fim de cada desenho era previsível. De desenho para

desenho fui percebendo que apenas precisava de dez a doze minutos para o realizar. Quando acabasse de contornar a planta, acabaria (bem ou mal) o desenho. Não sei porquê mas, saber que havia um fim definido, confortava-me. Não se passa o mesmo quando escrevo. O que mais me alicia, neste processo, é precisamente não saber, nem prever, qual o seu fim, ou até mesmo, finalidade.

Para que servirá afinal o que escrevo? Servirá para aquele fim?

Entre esta frase e a anterior passaram-se dois dias. O ontem ficou sem frase. O hoje começa tarde. Quero voltar à escrita. Quero voltar ao desenho.

Desde que mostrei, numa aula de desenho, excertos do documentário *Sol del Membrillo* [Sol do Marmeleiro] (Erice, 1992), que não consigo olhar para a planta da Laura sem me imaginar a desenhá-la como Antonio López García desenhou o marmeleiro. Começo por imaginar a dificuldade em (mais do que fixar a minha posição) cristalizar uma das posições da planta, já que esta se move em direção à luz, adormecendo no escuro e acordando, mais ou menos, consoante a intensidade da luz do sol. Poderia escolher a mesma hora do dia (uma hora em que a planta estivesse no auge do acordada e em que não pudesse abrir mais as suas folhas), todos os dias (quantos?), e desenhar durante o mesmo período de tempo (de cada dia). Talvez assim conseguisse que a planta, de dia para dia, se mantivesse na mesma posição. Não sei. Talvez não. Ela também cresce, também se desenvolve, assim como os marmelos foram crescendo e obrigando Antonio López a fazer novas marcações. Seria um desenho sem fim, numa sequência infindável de acertos, ditando o seu fim, imagino eu (não a perecibilidade do



referente), mas a incapacidade em encontrar neste processo, neste duelo, algo que o alimento (determinação, persistência, sentido, satisfação, prazer, tempo, empatia com o tema...?). Aquele desenho do marmeleiro de López, acabou por se tornar uma referência incontornável para quando se pretende introduzir (num contexto de ensino-aprendizagem do desenho) o desenho medido como uma das tipologias processuais do desenho. Porquê aquele desenho em particular? Será por ser um desenho que se mantém num estado de suspensão, em aberto, e ser todo ele *apenas* processo? Uma coisa é certa, algo aconteceu que ainda não tinha acontecido até então: a partir do momento que mostrei, em aula, Antonio López García a desenhar, os alunos começaram a conseguir valorizar as linhas auxiliares de construção (sem a tentação de as apagar) deixando-as conviver com as que configuram as formas dos objetos, conseguiram conter-se no avançar apressado em direção a um fim, a uma ideia de desenho acabado (sem que neste se visse todo o caminho seguido) e o fim da aula passou, por isso, a deixar de ser uma preocupação. Os desenhos ficam a meio de um processo, mas eles são, no fundo (no fim), em si, um processo. Um processo, sobretudo, de aprendizagem.

Hoje já é outro dia, comecei cedo, mas encontro-me naquele lugar entre o que já foi escrito e o que ainda não foi. Aquele lugar do não escrever mas do estar na escrita. Estranho lugar este. Quero continuar. E para continuar, tenho que parar. Parar de estar na escrita para avançar no escrever. E sem dar conta, aqui estou novamente a escrever. Mas o que te escreverei hoje?

O que levará Berger a querer desenhar uma ameixa? O que levará López a querer desenhar um marmeleiro? Provavelmente por não serem nem uma qualquer ameixa nem um qualquer marmeleiro. Assim como a planta da Laura não é uma qualquer planta. Ou será que deixam de ser um qualquer referente após a experiência do seu desenhar?

O que escolher desenhar? O que escolher para propor aos alunos desenharem? Os temas do desenho... Como criar uma ligação entre os referentes e os alunos? Se são as nossas escolhas, são as nossas escolhas e não as deles. Se são as escolhas deles poderão não ser as mais adequadas para o exercício que escolhemos propor. Mas, em última instância, a relação afetiva com um determinado tema pode dar mais sentido ao exercício do desenhar, não?

Terei mesmo que me explicar?

Depois de um interregno na escrita, que não interessa agora precisar o tamanho, voltei. Depois do interregno necessário para perceber que efeito esta escrita teria, voltei. Nesse interregno disseram-me que, a certa altura, teria que me explicar. Talvez seja esta a certa altura certa para o fazer mas, no entanto, não consigo deixar de me questionar se terei mesmo que me explicar ou se, assumindo que este é um exercício de escrita que tenta em si explorar a tensão entre o escrever e o desenhar, valorizando a dimensão processual dos dois registos, se ela (a escrita) não se explicará por si mesma.

Terei mesmo que me explicar? Não se percebe nesta escrita (em aparente desordem) a “ordem subjacente” que Clarice Lispector tão bem referiu? É dessa explicação que tenho, deliberadamente, fugido porque me interessa, sobretudo, conseguir encontrar um espaço na escrita que me permita articular e tirar partido dos meus

diferentes papéis — professora de desenho, investigadora, artista plástica, mãe, filha, neta, mulher,... — e que (dados os constrangimentos que tenho no desenhar pela pressão que sinto no que se espera que um professor de desenho seja capaz de fazer), o escrever me leve a desenhar e o desenhar (ou o não desenhar) me leve a escrever. Por isso, o que caracteriza esta escrita é precisamente a associação livre entre os estímulos e o que se escolhe dizer e não dizer no entretanto das naturais relações que se vão estabelecendo. Interessa-me, por isso, que a escrita se entrelace com o processo do escrever, que o desenho se entrelace com o processo do desenhar e que o escrever e o desenhar, nesse processo, não só se confrontem entre si, como com o meu quotidiano numa busca permanente da complexidade, neste caso, de mim própria. Ainda te lembras do estímulo Marguerite Duras? Ainda agora me questiono porque terei considerado relevante dizer, a partir das palavras dela, isto: “Nas histórias dos meus livros que se relacionam com a minha infância, já não sei de repente o que evitei dizer, (...)” (1984, p. 25). Se parar para pensar, chego à conclusão que teria que ver com a ideia do que intencionalmente ou inconscientemente se decide, no momento de escrever, evitar dizer. Por mais solteira que seja a minha escrita (sim, solteira, porque a certa altura, também me disseram que deveria assumir uma escrita mais comprometida, também achas o mesmo?), ela é consciente do que escolhe assumir dizer o do que evita dizer. Será que a ideia de escrita solteira tem que ver com uma certa liberdade assumida no

seu rumo ou fim incerto? Se os diferentes conteúdos presentes nesta escrita são apenas estímulos e/ou pretextos para escrever e/ou desenhar, pergunto-te e pergunto-me: Qual é o verdadeiro assunto do que escrevo hoje? Será mesmo *o que dita o fim de um desenho*? Talvez não. Quanto mais terei que o aprofundar para se tornar relevante? Faz sentido esta tua/minha inquietação?

(— Sofia, “o que torna curiosas as passagens da tua escrita é o que as encadeia, aquilo que aproveitas agarrar no teu momento, único e irrepetível. Não forças, ou não pareces forçar. Soltas o ‘agora’ ao vento e deixas-te ir, o advir surgirá. A tua escrita, a que procura o processo, transpõe o que acontece no quotidiano, cujas variáveis não controlamos, e com elas somamos ou subtraímos no encalce do maior dos processos, o sentido que nos coube. No teu caso, da tua escrita, o do desenho e tudo o que esperas que o envolva, para um leitor desconhecedor da matéria, deixará de ser o desenho para dar lugar à sua procura individual, substituindo o desenho por coisa mais sua, mesmo que, no momento, para ele desconhecida. O desenho como o racional, as descrições dos encontros que promovem o seu desenvolvimento, a carga emocional. Apenas o desenho seria um texto demasiado técnico, objetivamente direcionado. Apenas a descrição dos encontros, um ciclo palpitante, mas sem fim à vista, desestabilizador” (Alfredo Azevedo, mensagem pessoal, 9 Março, 2013).)

Aproveito para pegar na ideia: “apenas o desenho seria um texto demasiado técnico, objetivamente direcionado”, para dizer que quando começo a entrar no universo do desenho, através da escrita, me sinto sempre no limiar e/ou à beira de um precipício precisamente por ter receio de se tornar uma escrita que use um vocabulário tão específico que a certa altura me obrigaria a ter que confrontar diferentes posições relativas aos diferentes entendimentos do mesmo e que, por isso, me fazem optar sempre pelo uso de linguagem corrente para falar de coisas específicas do desenho (mesmo que não pareçam). De outra forma, não só afastaria quem nela (na escrita técnica) não se revê como seria um texto “objetivamente direcionado”. Procuo dar sentido ao desenhar através do sentido que tento encontrar para o fazer. Quando sinto que estou a tentar ser assertiva tanto aqui como, por exemplo, em contextos de ensino-aprendizagem do desenho, questiono-me imediatamente a seguir porque existem sempre variáveis que abalam as nossas certezas e a nossa objetividade. Daí advém também a minha dificuldade em me comprometer com o que tento, a certa altura, afirmar sobre o desenho. Mas toda esta escrita que, percebo ser não comprometida, resulta precisamente dessa dificuldade em ter certezas. Tenho feito um esforço para que nenhum dos meus papéis se sobreponha em relação a outro. Não quero, por isso, que o papel de professora de desenho se sobreponha e seja desligado das verdadeiras inquietações relativas ao que implica sê-lo e que se estendem naturalmente para outras situações. E sim, interessa-me

muito explorar as variáveis que não controlamos e refletir porque serão elas consideradas, no momento, variáveis significativas para aparecerem na escrita.

(— Sofia, “o articular entre a escrita e as outras dimensões que referes vão permanecer enquanto essas outras dimensões te forem relevantes. Desligar-te-ás de umas e introduzirás novas. Novos interesses, novas paixões. O desenho, no limite, pode apagar-se em ti e continuares a escrever com a tua mesma lógica mas com outro protagonista. Pode ser a escrita a apagar-se. Podem ser ambos ou nenhum. Podem continuar interdependentes. A resposta dar-te-á onde o teu processo te levar. Insiste” (Alfredo Azevedo, mensagem pessoal, 9 Março, 2013).)

Insisto.

Quando olho para a minha filha emociono-me sempre que sinto que cresceu mais um pouco. Cresceu no falar, no andar, no se explicar, no argumentar, no aceitar, no não aceitar, no reivindicar, no raciocinar, no desenhar, no escrever, no sonhar, no esperar, no partilhar, no relacionar, no associar, no rimar, no vestir, no compor, no organizar, no arrumar, no brincar, no pensar... tantas coisas me fazem pensar que, nesse crescer, nem tudo depende de mim (nós, família) e que, no entanto, muito ainda depende de mim (nós, família). É na conquista da sua autonomia e na capacidade de nos surpreendermos com o inesperado — “Como e onde aprendeu ela



isto? Como chegou ela a esta conclusão? O que fica de nós e dos outros nela?” — que, aos poucos, vamos sentindo esse crescer.

Por volta dos 3 anos a Laura andava indecisa entre se queria ser fada ou princesa quando fosse grande. Quando fez 5 lembrei-me de lhe perguntar se já tinha conseguido decidir o que gostaria afinal de ser (esquecendo-me que, em dois anos, muita coisa muda e o crescer se sente):

“— Laura, afinal o que queres ser quando fores grande?”

“— Hum... não sei. Também, se não for nada, vou trabalhar.”

“— Como assim?”

“— Como tu.”

“— Mas... eu não sou nada?”

“— Não. Tu trabalhas.”

“— E o pai?”

“— O pai não trabalha.”

“— Não?!”

“— Não, o pai é músico.”

“— E isso não é trabalhar?”

“— Não, o pai não vai para o trabalho. Tu vais.”

“— E em que trabalho eu então?”

“— Ensinas meninos grandes a desenhar.”

Como uma criança de 5 anos tem a capacidade de me colocar numa posição de autoquestionamento sobre o que é ser alguma

coisa e o que é trabalhar em alguma coisa e, se, o que faço, na realidade, é o que sou. Sou professora de desenho e poucas vezes sinto o impulso ou vontade de desenhar. O que faço eu afinal para ser o que afinal sou: professora de desenho? Percebo hoje que mais do que a resposta ao que dita o fim de um desenho, preciso não só de uma resposta para o que dita o início de um desenho, como também para o que dita o fim desta escrita. Só a mim me compete determiná-los. Por isso, para já determino o fim desta escrita e, assim, me deixo ficar: na esperança de encontrar, em outros momentos, impulsos para desenhar que possam dar sentido ao escrever.



## **O Homem do lápis rombudo**

Perdida no meio de leituras, constantemente interrompidas pela urgência em dar resposta a tarefas a que o emprego obriga e de que a casa e família carecem, começo a escrever. Começo sem rumo na esperança de que esta ação me faça perder o receio da página em branco e do não saber como mobilizar (ainda) as leituras recentemente feitas. Leituras interrompidas mas, que sei serem já diretamente focadas aos meus interesses de investigação.

No fim do parágrafo anterior senti necessidade de o formatar de acordo com o tamanho e tipo de letra com o qual melhor me identifico e com o espaçamento entre linhas que mais me conforta. Espaçamento que as deixa respirar, as linhas. Tanto ou mais espaço vazio do que o ocupado por elas. Questiono-me se esse e outros confortos que procuro e que me fazem, por vezes, perder

mais tempo a arranjar as condições ideais para trabalhar do que efetivamente a trabalhar, se não será uma obsessão contra-producente. Falo também do conforto do local físico onde me encontro neste momento. O recém-criado canto, do meu escritório /atelier, em casa. Trouxe o canto da sala, o dos livros que ainda queria ler e o da planta da Laura, e, ao seu lado, coloquei junto à janela, uma mesa. A janela é grande mas não tem uma vista desafogada, dá diretamente para um prédio alto que esconde o sol que devia entrar na minha janela. Para criar um filtro na visibilidade arranjei uma solução: uma janela falsa, uma imagem de uma janela impressa em suporte transparente, oriunda de uma minha instalação intitulada *Esta foi a minha casa* (2007)<sup>17</sup>. Esta instalação trazia memórias de uma casa que outrora tinha sido minha. Essa memória, trago-a eu agora para o meu canto. Sinto-me confortada e em simultâneo camuflada, (protegida?). A luz que a atravessa é agora mais quente mas sempre contrabalançada com a luz artificial do interior, já que a luz do sol não é direta. A luz artificial incide diretamente no canto dos livros e da planta. Os livros que queria ler foram agora substituídos pelos que já li e que, de alguma maneira, foram referenciados em escritas anteriores. Estão aqui, mesmo ao meu lado, para também me confortarem, para me fazerem lembrar do que fui. Quero agora ser. E, nesse desejo de ser, quero con-

---

<sup>17</sup> Barreira, S. (2007). *Esta foi a minha casa*. [Instalação]. Porto. Portugal: Espaço Ilimitado. Acessado em <http://sofiabarreira.wordpress.com/exposicoes/>

seguir trazer-vos (a vocês autores queridos, muitas vezes, incompreensíveis) agora para aqui. Mas esse agora insiste em ser um futuro mais longínquo do que próximo.

Enquanto eles, os autores, não aparecem aproveito para te contar, a ti, um encontro casual que ontem tive.

Estava eu no carro, parada num semáforo, a contemplar um senhor a desenhar. Este, de costas voltadas para nós (condutores em fila), focado no que estava a fazer, ignorava a nossa presença. Focado a desenhar (a lápis grafite, sobre uma folha de papel fixa com fita-cola à parede exterior de uma casa) um Cristo na cruz quase à escala humana. Na mão que não desenha segurava um papel onde se lia (não de forma clara): “tenho fome”. Mas a concentração era tal que mesmo que alguém tivesse intenção de o ajudar, não tinha como o fazer, porque ele não teria como ver um braço esticado fora do carro. Não sei se pela luz que entrava pelo vidro de trás do meu carro (um pôr do sol quente), se pela música que ouvia, se por o desenhador nos ignorar (quando se esperava o contrário), senti o impulso de querer pagar por este momento e ser eu a importunar a sua tranquilidade. Estiquei o braço para fora do carro com uma moeda na mão na esperança que ele olhasse antes que o semáforo ficasse verde. Não olhou. Ou melhor, olhou mas não por motivo próprio. Surpreendido por uma ambulância que teimava em passar entre as duas fileiras de carros a par, olhou. Eu, para dar passagem à ambulância, vi-me obrigada a subir o passeio. Por iniciativa

própria não o teria feito. Assim, não só fiquei mais próxima dele, como ele, inevitavelmente, teve que olhar e ver o meu braço esticado. Dei-lhe a moeda e disse: “Continuação de um bom trabalho!” A reação dele foi, não o esperado obrigado, mas uma genuína preocupação pelo facto de o lápis estar quase sem bico e por este estar já muito rombudo. A reação foi um pedido de desculpa por ter perdido o seu aguça e por não estar a conseguir desenhar com a precisão que um desenho daquela natureza pedia. Mas deixou-me uma promessa: “Amanhã faço melhor!” Como se, assim, a troca fosse mais justa: a simbólica moeda em troca da promessa de um melhor desempenho no amanhã. Esta sua reação fez-me não querer esperar pelo amanhã mesmo sabendo que o amanhã estava tão próximo e que pouco tempo restava àquele hoje. Ficando o semáforo verde, segui em frente e parei na primeira papelaria (não especializada) que encontrei para comprar um aguça e, já agora, um lápis, porque não? Comprei-o um pouco envergonhada por saber que não seria o melhor lápis para desenhar e por não ter garantias nenhuma de que aquele aguça efetivamente aguçasse. Mas, mesmo assim, lá fui eu à procura daquela esquina onde há minutos atrás me encontrara. Sem descrever com exatidão o que se passou a seguir, apenas digo que dei três voltas a diferentes quarteirões até conseguir voltar a encontrar a tão desejada esquina. O sol já quase não se fazia sentir e, durante as voltas que dei, temia já não encontrar o desenhador quando finalmente lá conseguisse chegar. Cheguei no último minuto daquele dia de hoje. Um

minuto a mais e já teria que esperar pelo amanhã sem saber se esse amanhã, na realidade, era mesmo uma possibilidade. Parada no semáforo, uns carros abaixo, consegui finalmente vislumbrar, ao longe, a sua silhueta. O tempo que estive parada à espera de poder chegar mais perto foi o tempo que ele precisou para arrumar as suas coisas. No momento em que cheguei, atava cuidadosamente um cordel à volta do rolo de papel que acabara de sair da parede agora despida. Desta vez, subi deliberadamente o passeio, abri a janela e estiquei o braço segurando o aguça e o lápis. Ele, ainda de costas, não se apercebeu da minha chegada. Apenas me viu quando se voltou para ir embora. Levantou os braços e disse: “Não precisava do lápis! Mas... vai precisar dele? Se não precisar fico então também com ele.” Eu, envergonhada, digo-lhe que sim, que pode ficar com ele, e peço-lhe desculpa por não ser o mais adequado ao trabalho que estava a desenvolver. Depois apenas me disse: “Estava mesmo a precisar do aguça, sem o lápis afiado não consigo fazer certos detalhes!” Eu concordei e desejei-lhe, mais uma vez, a continuação de um bom trabalho.

Por um lado, gostava de lá voltar, àquela esquina, para ver a evolução do desenho. Por outro, algo me impede de lá ir: o não querer ver o desenho acabado preferindo ficar com a memória de uma imagem suspensa no tempo do seu fazer. Suspensa pela luz do dia que chegou ao fim e até que o lápis o permitiu. Aquele fim de dia



determinou apenas um fim entre os muitos que se adivinhavam virem a existir.

Invejo a determinação e disciplina com que algumas pessoas se entregam diariamente a uma atividade. Aquelas atividades que só dependem da iniciativa da própria pessoa. Como correr, por exemplo. Como um artista que todos os dias vai para o seu atelier. Como um escritor que escreve religiosamente à mesma hora. Como alguém (Vieira, 2009) que se predispõe a desenhar sem pensar, todos os dias, durante o mesmo período de tempo, sobre um sempre igual suporte e com uma sempre igual caneta. Como um leitor que todos os dias lê. Como um desenhador que todos os dias, e em qualquer lugar, sente o impulso para desenhar o que observa em seu redor. Nada disto sou eu. Por isso os invejo. Não tenho disciplina diária em relação à escrita, à leitura, ao desenhar, ao correr. Parece que nunca é o momento certo. Faltam sempre as condições ideais. Hoje, logo pela manhã, decidi pôr música no escritório para que esse espaço se tornasse o centro das atenções da casa. Deixei o computador aberto com uma página em branco para que quando a ele chegasse me lembrasse que tinha de começar a escrever. Fosse o que fosse, tinha de combater este pânico de não saber o que te vou dizer. Vivo entre a ansiedade de não saber o que te escrever e o aborrecimento do escrever o que sei que te quero dizer.

Lá voltei, àquela esquina, num fim de tarde de um dia em que a chuva esteve sempre na eminência de cair. Num dia depois de outros semelhantes — frios e inquietantes — lá estava ele, o homem do lápis rombudo. Desta vez, com aquele papel bem visível na mão (aquele onde se lia: “tenho fome”) circulava por entre as duas fileiras de carros abordando os condutores. O meu olhar fixou-se não no homem mas procurou de imediato o lugar onde há uns dias atrás ele desenhava. O meu olhar deteve-se no rolo de papel, atado com o cordel, ali pousado no chão. Ali, pousado, à espera de ser recommçado. Quantos recommços terá tido aquele desenho ou quantos dias terá ficado ele quieto, inquieto pela ausência de atenção? Suponho que tantos dias quantos os que tu esperaste para que te voltasse a escrever. Naquele outro dia em que o vi, ao desenho, havia ainda tanto branco na extensão do seu suporte — a folha de papel — que se adivinhava um longo processo até chegar a um fim. Tanta extensão de branco quanta a que antevejo logo após a escrita desta palavra.

Quanto do espaço em branco aquele desenho incorporará?

Quanto de espaço em branco esta escrita precisará ter?

Quantas palavras serão necessárias escrever-te para que esta  
extensão de branco ganhe significado?

Esta extensão plena, plana, opaca, densa, inquietante que agora se  
avizinha?

Por entre as leituras interrompidas, li de uma só vez, pouco antes de aqui voltar, *O Estúdio de Alberto Giacometti* (1988) por Jean Genet:

“A propósito dos desenhos [de Giacometti] escrevi: «Objetos infinitamente preciosos...» Queria também referir como os brancos dão à página um valor oriental — ou marca de fogo —, sendo os traços usados sem qualquer atributo, mas unicamente para conferir significado a esse branco. Só estão ali a dar forma e consistência ao branco. Repare-se: não é o traço que tem elegância, mas sim o espaço branco por ele contido. Não é o traço que é pleno, sim o branco.

E porquê então?

Mais do que a palmeira ou o candeeiro — e o espaço preciso onde se inscrevem — serem-nos restituídos, talvez Giacometti procure tornar realidade sensível o que antes era apenas ausência — ou se

quiserem, uniformidade indeterminada —, isto é, o branco, e com outra profundidade, a folha de papel. Como se uma vez mais fosse missão sua nobilitar a folha branca que, sem o traço dele, não teria existência.

Estarei enganado? Provavelmente.

E contudo, mal afixa diante de si a folha branca, fico com a impressão de ele sentir a mesma reserva e o mesmo respeito face ao mistério da folha e ao objecto a desenhar aí” (pp. 49-50).

Depois de transcrever a citação de Jean Genet fui para a cozinha e, enquanto cozinhava apenas para mim, vim escrever-te isto:

Quanto deste espaço branco procuramos nós vislumbrar no meio das enredadas vidas cheias de cedências e imposições?

Cozinhar para mim própria, sem hesitações, é não ter constrangimentos.

Reorganizar os espaços é a renovação de mim.

Escrever-te é encarar a folha em branco.

É isso que faço: renovo-me em ti tentando realçar os brancos de mim.

Tentando realçar o subentendido: esse espaço tão precioso, tão necessário, tão de cada um, tão meu quanto teu.

E voltei ao Genet:

“(…) — nada permite ver senão branco. Isto produz jóias extraordinárias — como nas aquarelas de Cézanne — por causa dos brancos; onde o desenho invisível está subentendido tem-se a sensação do espaço com tal força que este espaço surge quase mensurável” (p. 46).

E, nesses entretantos, lembrei-me da minha mãe. Eu, na condição de mãe, lembrei-me da minha mãe na condição de mãe e, simultaneamente, de filha. Lembrei-me da cara de satisfação quando, há dois dias atrás, me disse: “— Hoje fiz uma comida que me soube muito bem!” Percebi que tinha cozinhado (também) apenas para si própria, sem constrangimentos. Sem pensar no que os outros gostam ou carecem. Depois de me descrever a conjugação dos ingredientes percebi que seria apenas para si. Dificilmente responderia a anseios que não os seus. Vi, por isso, através dos seus olhos, o brilho cintilante daquele precioso espaço branco encontrado.

“Mas cumprir a «realidade» é uma coisa e cumprir a escrita outra” (Tavares, 1972/2012, p. 6).

A folha branca, é o imensurável. Serão os espaços brancos, subentendidos na escrita, a possibilidade do mensurável? O mensurável

que cada um consegue vislumbrar e incorporar em si, na sua realidade e/ou nas suas escritas ficcionadas?

Cumpro a “realidade” e encontro-me(-a) na escrita.

“(…) o que importa é a escrita-em-si-mesma, esta deambulação pelo branco do papel, este salto no vazio, esta aventura sem premeditação, este assumido desastre, esta música, este teatro das palavras, esta mania de dar sentido ao tempo, este fixar(-me) no fluxo oratório. Truques, repito: com ou sem «enredo» (histórias de amor, narrativas de um qualquer quotidiano vivido ou imaginado, epopeias de denúncia social, etc.), toda a escrita é uma ficção – ou uma invenção com rédeas próprias” (p. 4).

“Não aprendi técnica literária. (...) Não consigo levar um texto direito do princípio ao fim. Distraio-me, sabem? Brinco e falo a sério, meto os pés pelas mãos, já não sei onde vou, que burrices deixei atrás, que asneiras direi daqui a bocado. Acresce que não me importo nada com tais defeitos, se trejeitos ou efeitos do risco” (p. 5).

Não o diria desta forma. Não me consigo, por isso, apropriar textualmente das palavras de Vítor Silva Tavares mas, o que entendo delas, aproxima-se do que me consigo aperceber quando estou na escrita e quando olho, mais tarde (não agora), para o que escrevi.

Olhei para trás

E o que vi?

Relações inusitadas,

Em nada premeditadas.

É a escrita que as faz,

É a escrita que as traz.



Olhei para trás

E o que vi?

O ofício do escritor

O ofício do desenhador

Que os constrangimentos não passem pela falta dos  
instrumentos mínimos necessários, seja de papel, de lápis ou do tão  
imprescindível aguça.

Olhei para trás

E o que vi?

Esses mínimos a faltarem a alguém que tem que escolher entre ter  
esses mínimos ou outros mínimos à sua sobrevivência.

Olhei para trás

E o que vi?

Os mínimos relacionados: escrever, desenhar, comer.

Olhei para trás

E o que vi?

Que me faltou contar-te que, naquele fim de tarde, após breve troca de palavras com o homem do lápis rombudo, me apercebi que ele não tinha ainda conseguido desenhar durante todo o dia. Outros mínimos faltaram. A chuva que durante a noite fustigou a parede exterior da casa molharia, por certo, o papel. Mesmo que, durante o dia, a chuva apenas tivesse ameaçado cair, o papel afixado naquela parede absorveria toda a humidade acumulada. Tantos outros dias houve, antes desse, semelhantes, que me fazem crer que, provavelmente, o desenho ficou interrompido desde aquele outro dia. O rolo de papel, cuidadosamente amarrado com um cordel em laço, pousado no chão, era a única evidência de que os planos para aquele dia eram outros: apenas desenhar.

Olhei para trás e vi que a procura do conforto no desconforto é a constante dentro das variáveis das nossas distintas realidades.

A procura do conforto no desconforto da página em branco. Em suma: a procura, nas nossas vidas, dos “brancos” de Giacometti.

**Fazes-me sentir  
que não tenho lugar no teu aprender!\***

De novo segunda-feira. Vagueio em vão pela casa. Obrigo-me a vir aqui, a ti, a mim, a nós. Por ti, por mim, por nós, que luta travarei eu hoje? O que o corpo me diz hoje? Preparo a cena e subo ao palco apenas para te dizer, em voz alta, isto:

**Sinto-me a falhar! A falhar em  
todos os meus papéis!**

---

\*

Texto apresentado na exposição VIA – Visões Itinerários Acasos, 2015, na EAUM, Guimarães.

Segunda-feira é o dia de ressaca de um fim de semana passado em família. O dia ansiado para poder estar de novo só. Tão só que me sinto só. E, por isso, escrevo-te. Penso em ti e escrevo-te para não estar só. Quem és tu e quem sou eu hoje?

Hoje, és tu Patrícia.

Hoje, sou eu a tua professora de desenho, lembras-te de mim?

Tens-me feito pensar e repensar no meu papel de professora de desenho. Condeno-me porque me responsabilizo por ti. E ao colocar a responsabilidade em mim (embora pareça o contrário) desresponsabilizo-te a ti. E isso enfurece-me. Põe-me fora de mim. Porque me fazes sentir que, de aula para aula, falho uma vez mais. A nossa relação não é pessoal. É distante. Não sei nada de ti e, por isso, nada posso dizer sobre ti. Trato-te por Patrícia em aula, mas quando falo de ti falo da estudante e não da Patrícia. O papel que questiono é o de estudante mas, não consigo deixar de pensar também: quem és tu Patrícia? O que te faz ser assim comigo em aula? Comigo? Mas, também não me conheces! O que sabes de mim? O que conheces de mim é o papel de professora. Por isso, vou seguir os conselhos que me dão: “Não leves a peito!”, “Não é contigo!”, “Não é nada pessoal!”, “Não liguês!”, “Ignora!”, “Já fizeste tudo o que podias fazer!”, “O problema é deles!”, A responsabilidade é deles!”.

Mas, eu pergunto-me, será mesmo? Preferia sentir que sim. Mas não o sinto assim. E é isso que me mói. Que me tira o sono. Que me faz questionar: onde começa e acaba o meu papel de professora e o teu papel de estudante? Em que alturas se cruzam, o que dessa relação fica, o que do desenho fica?

É o desenho a causa? São os métodos de ensino? Porque não deixo de sentir da tua parte uma enorme desconfiança? Desconfiança em tudo o que diz respeito ao desenho que ensino. Desconfiança em relação aos desenhos que mostro como referência, aos desenhos que mostro como melhores respostas aos mesmos problemas enunciados. E mostro desenhos, sabes porquê? Porque falar não é suficiente. Do desenho não se pode apenas falar. Porque todos entendemos coisas diferentes quando falamos de desenho. E é por isso que sustento o que te vou dizendo a partir da análise de desenhos: dos teus em comparação com os dos teus colegas e tendo como referência ainda outros desenhos. Sei que não gostas de ser comparada. Mas como não o ser? Como posso tornar mais claro os pressupostos de um problema de desenho? Como te mostrar o quanto te distancias daquilo que seria uma resposta mais adequada ao problema apresentado? Como podes dizer que o que interessa é o resultado final quando tenho insistido no processo, na equação? Se quiseres começar pelo fim também podemos, mas é preciso ter abertura para questionar o resultado. Que abertura tens tu para falar dos teus resultados quando dizes



que a professora é que sabe mesmo quando mostras desconfiança pelo que ela diz! E tu, o que sabes? O que ficou desta nossa experiência? O que pensas tu quando desenhavas? Sei que preferes ouvir música enquanto desenhavas, mas eu tento explicar-te que, desenhar a partir da observação direta de referentes tridimensionais, em contexto de aula, pressupõe uma grande atenção visual, uma grande capacidade de concentração e, atenção às orientações dadas por mim. Como podes achar que te concentras melhor distanciando-te de mim, de ti, de todos nós, alheando-te do que é estar em aula, em grupo e comigo? Porque fazes comentários que me deixam incrédula, sem saber o que te responder? Desarmas-me, enganas-te, não queres ouvir, e dizes que o problema é teu. Não é teu! O teu problema é meu também! Como podes ser tão egoísta ao dizeres-me que os teus desenhos são um problema teu? Mas, porque me angustio tanto ao ver desenhos resultantes de orientações tão precisas, tão objetivas, tão concretas e tão distantes dessas mesmas orientações! Porque, naturalmente, põem em causa a eficácia de um método já *testado e comprovado* em outros contextos de ensino aprendizagem. Se não estivesse eu, hoje, tão avessa à eficácia de métodos não o/me poria tanto em questão. Hoje em confronto contigo, Patrícia, fazes-me questionar da própria importância da aprendizagem em desenho. Fazes-me sentir que não tenho lugar no teu aprender. Ao desistires de mim, desistes de ti também, ou não? Se precisares de desenhar, fora do contexto da aula, a que vais tu recorrer? Ao que resististe, insistentemente, ao longo deste ano?

Espero que tenhas como o fazer porque hoje deixei de me responsabilizar por ti. Hoje quebramos a nossa ligação. Estás por ti. E eu por mim. Mas, não quero com isto dizer que tenha desistido de ti ou de mim. Esta luta, que insistimos travar, travá-la-emos em outro lugar. O que ficará de nós no futuro? É este não saber que me dá alento para continuar. Acreditar que daqui algo fica de nós. E, depois de hoje isto te escrever, sorrio. Um sorriso diferente daquele que muitas vezes me fizeste ter em reação a ti, aos teus comentários, aos teus desabafos. Quando conseguirmos baixar os nossos escudos defensivos perceberemos que nada resta de uma ideia de ataque nesta nossa luta travada com o desenhar.



## O não cumprir cumprindo de uma formalidade\*

“Vou, pois, impor uma certa mudança de ritmo a este diário. Acabo de rever *O Mal de Montano*, li-o de alto a baixo para ver se faltava alguma coisa à minha *nouvelle*, não lhe falta nada, dou-a por terminada, até vejo as suas páginas como algo já passado, antigo. Recordo-me de Kafka, que no dia 27 de Junho de 1919 mudou de diário e escreveu: «Novo diário. Na realidade, apenas porque acabei de ler o antigo.»” (Vila-Matas, 2002/2004, p. 101).

Cumprir formalidades fazem-me ter que voltar atrás, reler o já escrito, tentar perceber o que lá está e anunciar o que ainda está por vir, numa nova escrita, a de hoje. É com isto em mente que

---

\* Texto escrito no âmbito da Unidade Curricular de Práticas de Investigação I — DEA, FBAUP.

começo a escrever, mas a vontade de incluir o presente faz-me querer trazer as leituras mais recentemente feitas.

Não deixa de ser curiosa a coincidência da data em que Kafka escreveu o atrás citado — 27 de Junho de 1919 — com a data limite de entrega desta nova escrita — 27 de Junho de 2014. Distanciam-se em 95 anos. Apenas um ano mais do que os que a minha avó, ainda viva, tem. Tantos traços marcados no seu rosto, tantos anos passados entre o ser bebé, dependente dos cuidados de outros, e o voltar a ser. Não queria deixar de trazer também este meu presente e, por isso, “disse para comigo que tinha chegado a hora de pôr um pouco de actualidade neste diário para que não se parecesse tanto com um romance, (...)” (Vila-Matas, 2002/2004, p. 49).

Não queria deixar de dizer o quanto mal me sent por ter abandonado apressadamente a casa da minha mãe (onde vive a minha avó) por ansiar um momento a sós para te escrever. Não queria que falassem comigo entre o momento em que tive que interromper o que escrevia (para lhe prestar os cuidados devidos) e o momento em que agora a retomei. Nesses entre escritas precisava estar apenas só com os meus pensamentos, não ouvir nada e tudo fazer de forma mecânica. Queria apenas cumprir as obrigações e sair. E, por isso, me sinto mal.

Desculpa mãe, por não te ouvir. Desculpa mãe, por ter ido apenas cumprir. É que quando o entre tempos de escrita é grande, pontuado por todos os outros afazeres, o voltar à escrita é angustiante. Quando o entre tempos é curto, muito curto, só nosso, à distância de fazer um almoço, de tomar um café..., o voltar é ansiado. É nestes últimos entre tempos que tudo parece ganhar um qualquer sentido mas, o que deles nos fica, serão sempre pós entre tempos. Hoje, eu queria que o entre tempos fosse curto, muito curto, só meu, por isso te interpelei, quando estavas a falar “— Desculpa mãe mas a minha cabeça não está aqui. O que é preciso fazer?”

Tão mal me sinto por isso que penso hoje quanto mal me sentiria se apenas usasse este espaço da escrita para apenas cumprir. Apenas cumprir a formalidade de entregar um “relatório do estado da escrita da tese”.

(— Sofia, “talvez seja impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. (...) daí que, entretanto, a verdade do Diário não esteja nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana. O Diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. (...) e, como não

sabe mais o que escrever, escreve pelo menos a pedido de sua história cotidiana e de acordo com a preocupação dos dias” (Blanchot, 1955/2011, pp. 20-21).)

Sem considerar o que escrevo, como escrevo, um diário, revejo-me também nas palavras de Anne Frank quando escreve a 2 de Janeiro de 1944: “Este diário é para mim de grande valor por se ter tornado o meu livro de memórias. Mas muitas das suas páginas podia agora riscá-las ou escrever por baixo «já passou»” (Frank, 2001, p. 179). É precisamente isso que sinto quando leio algumas das páginas que escrevi mais atrás no tempo, “Já passou!” Já passou o que sentia no momento em que as escrevi<sup>18</sup> mas, as questões por mais paradoxais, contraditórias que por vezes pareçam, surgem precisamente de momentos irrepetíveis que a escrita teima, por alguma razão, em querer fixá-los no papel. “E se ontem tive essa impressão não a vou agora disfarçar e desmenti-la, pois não esqueço que no começo (...) me ajoelhei diante do altar da Veracidade” (Vila-Matas, 2002/2004, p. 173).

Ainda te lembras da citação que abriu o meu projeto de tese, há um ano atrás?: “Ouça: respeite a você mais do que aos outros, respeite suas exigências, respeite mesmo o que é ruim em você - respeite sobretudo o que você imagina que é ruim em você – (...) não queira

---

<sup>18</sup> Como, por exemplo, no texto: *Fazes-me sentir que não tenho lugar no teu aprender*

fazer de você uma pessoa perfeita - não copie uma pessoa ideal, copie você mesma - é esse o único meio de viver" (Lispector em Moser, 2011, p. 302). Penso que foi este, no meu caso, o meu ajoelhar "diante do altar da Veracidade".

"Como já observara Blanchot, o diário, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades — uma vez que sonhos, ficções, pensamentos, comentários sobre nós mesmos, acontecimentos importantes ou insignificantes, ao diário tudo assenta bem na ordem e na desordem que se quiser —, está no entanto sujeito a uma cláusula aparentemente insignificante mas tremenda: deve respeitar o calendário" (Vila-Matas, 2002/2004, p. 160).

Não que me sinta presa a um calendário, já que não identifico os dias da escrita nem estou agarrada a um caderno físico com uma ordem de páginas pré-definida, no entanto, a ordem dos acontecimentos na escrita, os seus diferentes tempos, vão revelando um processo que me parece ser importante manter.

"Interessa-me (...) as marcas das lágrimas e não as lágrimas. Dos personagens de carne e osso interessa-me o que deixam escrito e não tanto eles" (Gombrowicz, citada por Vila-Matas, 2002/2004, p. 150).

Ao pensar em como vou montar o que vou escrevendo, agrada-me a ideia de montagem cinematográfica: "Precisas começar a ima-



ginar que objeto é aquele que deseja e como o vais montar. Falo em montagem num sentido mais cinematográfico” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 13 Maio 2014).

As relações inusitadas que se têm vindo a estabelecer no processo da escrita, parecem-me agora fazer mais sentido associadas a um “fenómeno de memória”, referido por Vila-Matas, evocando Proust:

“Este conselho técnico, este *fenómeno de memória*, este procedimento de brusca transição pareceu-me esta manhã aparentado com a angustiante simplicidade de um procedimento de que tive notícia através de Jean Echenoz, o romancista francês que uma noite (...) me falou de bruscas mas eficazes transições nos seus contos. «Passa um pássaro», disse-me. «Sigo-o. Isso permite-me ir onde quiser no discurso.» Pareceu-me uma lição muito interessante e a ter em conta e recordo que me disse que, vistas assim as coisas, qualquer linha de um relato podia transformar-se, por exemplo, numa ave migratória” (Vila-Matas, 2002/2004, pp. 162-163).

(— Catarina, leio livros que penso serem os que me vão ajudar a pensar melhor sobre o que vou escrevendo, sobre o meu próprio processo mas, quando começo a escrever, pensando que os vou evocar, trazer para a escrita, a escrita leva-me para outro lugar. Como se ela me controlasse mais do que eu a ela. Quem conduz a

escrita? Eu, ou ela? Isto faz algum sentido? Como posso ser eu a controlar o rumo desta escrita hoje?)

(— “Dizes que tens a sensação de que a escrita te domina mais do que tu a ela. Pode ser que sim, mas é uma escrita que não deriva senão pelos caminhos que tu traças. Ou seja, naquilo que escreves, naquilo que citas, há todo um núcleo de problemas que se sucedem interligados. A minha sensação, perante o que escreves, é que tu estás a trabalhar sobre coisas processuais, que têm que ver com a invenção do próprio problema, ainda que o problema possa ser não ter um problema. Mais do que isso, falo em invenção, porque é no próprio ato da escrita que traças tanto o método como o problema, como se um e outro fossem inseparáveis” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 13 Maio 2014).)

(— Catarina, tenho tentado perceber porque é que depois de algumas pessoas me lerem, estas me vão recomendando livros que em si, ou pelo que abordam, ou pelo que não se consideram ser, se tocam, a meu ver em ideias de renúncia, de adiamento de um fim, de um não fazer fazendo. Ou, de como uma vez me disseram: “não expor expondo”, “não cumprir cumprindo” ou, até mesmo: “não escrever escrevendo”).)

(— “I have nothing to say

and I'm saying it

and that is

poetry

as I need it"

(Cage, 1961, p. 109))

(— Renunciar, pura e simplesmente, a escrever, não é o meu caso. Como não me considero escritora nunca poderia a tal coisa renunciar. Escrever, à partida, terei que o fazer. Como, neste contexto, poderia a tal coisa renunciar? De que tipo de “síndrome de Bartleby”<sup>19</sup> (Vila-Matas, 2000/2013) sofrerei eu para me colocarem em confronto com estes livros/autores/personagens?)

(— “É no sentido que aponteí atrás, acho, que as pessoas te têm 'recomendado' livros de autores que quase que opuseram o livro à escrita — podes ler a tese à escrita — em favor de uma experiência de escrita que é uma experiência de limites” (Catarina Martins, men-

---

<sup>19</sup> Enrique Vila-Matas, em *Bartleby & Companhia*, faz referência a *Bartleby, o Escrivão* — conto de Herman Melville, escrito originalmente em 1856, em que o personagem de Bartleby é um escrivão de Wall Street, empregado no escritório de um advogado que se recusa a executar qualquer tipo de trabalho respondendo sempre com: “— Preferia não o fazer.” — e dedica-se “a escrever sobre os diferentes segredos últimos de alguns dos mais apelativos casos de criadores que renunciaram à escrita” dispondo-se a “passear pelo labirinto do Não, pelas sendas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: uma tendência na qual se encontra o único caminho que resta à autêntica criação literária; uma tendência que pergunta o que é a escrita e onde está, andando à volta da impossibilidade da mesma e dizendo a verdade sobre o estado prognóstico grave — mas sumamente estimulante — da literatura deste fim de milénio” (Vila-Matas, 2000/2013, p. 10).

mensagem pessoal, 13 Maio, 2014).)

(— “(...) quem escreve com sentido do risco anda sobre um fio e além de andar sobre ele tem de tecer o próprio fio sob os seus pés. (...) assim como cada voo leva consigo a possibilidade da queda, cada livro deveria conter em si a possibilidade do fracasso” (Vila-Matas, 2002/2004, pp. 62-63).)

Enquanto cozinhava, pensava na minha filha Laura, pensava nos meus alunos de desenho, pensava em métodos. Pensava em como existem conflitos entre a eficácia e ineficácia de todos eles. Os métodos. Quando o paladar é extremamente apurado e resistente ao novo, deteta a mais ínfima falha na receita, seja ela, a falha, resultante de uma tentativa de inovação ou não. Nem sempre essa tentativa de inovação é consciente de si. Por vezes, apenas é. Como se pode falhar a fazer uma sopa? Como pode aquele paladar, com apenas 5 anos de vida, detectar o sabor de um dente de alho perdido numa panela? Como pode essa pequena tentativa de inovação ser a causa da rejeição total por parte de quem a consome questionando a eficácia de quem a concebe? Outras vezes, mesmo não havendo tentativa de inovação, a rejeição surge para abalar as certezas que temos no momento da sua elaboração, que se espera eficaz. Apenas a mudança das proporções dos mesmos ingredientes de sempre são detetados como fuga à norma e, por isso, alvo de críticas acérrimas: “Não gosto desta sopa! A sopa da

avó é que é boa!", mesmo quando é a sopa da avó que está no prato. Parece que a simples mudança de contexto, nestes casos, é razão suficiente para a mudança de paladar. Nestas situações, o elemento do júri mais temido, de uma imprevisibilidade assustadora, é a nossa própria filha. Faz-nos sempre lembrar que o que sabemos fazer melhor é falhar mesmo quando a intenção é apenas cumprir o plano previamente aprovado e seguindo um determinado método.

(— "(...) o autor de produtos literários convencionais nunca fracassa, não corre riscos, basta-lhe aplicar a mesma fórmula de sempre, a sua fórmula de académico acomodado, a sua forma de ocultação" (Vila-Matas, 2000/2013, p. 29).)

Será mesmo possível não fracassar quando seguimos uma fórmula?

O ritual repete-se. A preparação mental para recomeçar a escrever. Depois de acompanhar a filha nos seus afazeres matinais, em que tudo é ela, é o adeus da janela que anuncia a preparação mental do eu. Vendo-os ir, a ela e ao pai, vejo-me a mim sozinha em casa. E é este o momento em que tudo depende apenas de mim. Vagueio pela casa. Vou ao escritório organizar a mesa de trabalho e abrir o computador numa folha em branco. Vou até à cozinha fazer um café. Nesta circulação, nestes antes, nestes entres, penso recorrentemente em Clarice Lispector, sobretudo quando me sento na varanda a contemplar a paisagem (o jardim da vizinha de trás) enquanto tomo o café. É nesses breves instantes, na fronteira entre os vestígios de um domingo passado em casa espalhados pelo chão da sala (atrás de mim) e o olhar vago que, mais do que o que vê imagina possibilidades, que a ansiedade de recomeçar a escrever cresce. E porque é recorrente, nestes instantes, pensar

nela, na Clarice Lispector, tento agora perceber o porquê. Fui buscar o livro *A paixão segundo G.H.*, que tinha lido há já um ano e, depois de o voltar a folhear, encontrei a seguinte passagem:

“Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher. Não ter naquele dia nenhuma empregada, iria me dar o tipo de actividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. (...) Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com as minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: por onde começaria?” (1964/2000, p. 27).

Não terá sido porque li esta passagem em particular que terei ficado com a imagem de Clarice, marcada em mim, enquanto passo pelos gestos que se repetem e que antecipam o momento da escrita mas, no entanto, nela me vejo: no prazer do arrumar, do organizar, do planejar, do preparar da forma. Mas qual a forma agora?

Procuro a melhor forma para me organizar no que te vou escrevendo. Procuro um nome a dar para o que escrevo da forma como o escrevo. E, nessa procura, vou lendo sobre formas, sobre



outras formas que não as da escultura, do desenho, mas da escrita. Adorno fala-nos em *O ensaio como forma* (1958/2003) que:

“É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (p. 35).

Jorge Larrosa em *O ensaio e a escrita acadêmica*, usando Adorno como referência, escreve que:

“O ensaio é fragmentário, parcial e seleciona fragmentos como sua matéria. O ensaísta seleciona um *corpus*, uma citação, um acontecimento, uma paisagem, uma sensação, algo que lhe parece expressivo e sintomático, e a isso dá uma grande expressividade. Além disso, o ensaio duvida do método. Não há dúvida de que o método é o grande aparelho de controle do discurso, tanto na ciência organizada como na filosofia sistemática. E se há lugar onde o método é questionado, é justamente no ensaio. O ensaio converte o método em problema, por isso é metodologicamente inventivo” (2003, pp. 111-112).

Para Adorno:

“Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (1958/2003, p. 35-36).

Em Larrosa:

“Para o ensaísta, a escrita e a leitura não são apenas a sua tarefa, o seu meio de trabalho, mas também o seu problema. O ensaísta problematiza a escrita cada vez que escreve, e problematiza a leitura cada vez que lê, ou melhor, é alguém para quem a leitura e a escrita são, entre outras coisas, lugares de experiência, ou melhor ainda, é alguém que está aprendendo a escrever cada vez que escreve, e aprendendo a ler cada vez que lê: alguém que ensaia a própria escrita cada vez que escreve e que ensaia as próprias modalidades de leitura cada vez que lê” (2003, p. 108).

Rubem Alves, em *Livro sem fim*, diz-nos:

“Não consegui juntar as peças num todo completo. Poderia ter continuado a tentar. Mas o sofrimento que isso me estava a causar era grande. Meu corpo protestou. O meu prazer está, precisamente, na coisa pequena, na cena, no fragmento, na fotografia, na bolha de sabão... Vai, assim, este *Livro sem fim*: cenas que o leitor poderá

juntar, se quiser, ou poderá simplesmente degustar cada uma delas, separadamente” (2002, pp. 34-35).

Lendo eu estas passagens como não sentir que as escrevem para mim? Eu sei que é tão fácil revermo-nos em algumas coisas e estarmos tão longe do que essas coisas são, como rejeitarmos outras e sermos tão essas outras coisas. Como posso eu saber que forma é esta? A forma de ensaio tem forma? Será que a tentativa de agora me encaixar, nesta forma, me trará a necessidade de seguir algum método eficaz ou me fará rejeitar em absoluto a ideia de método correndo o risco de falhar?

(— Sofia, “A peculiaridade do ensaio não é sua falta de método, mas a de que mantém o método como problema sem nunca tê-lo como suposto. Uma vez fossilizado, o método é uma figura linear, retilínea” (Larrosa, 2003, p. 112).)

(— “Tem algum método de trabalho?”<sup>20</sup>)

(— “Tudo depende do nível em que coloca a reflexão sobre o trabalho. Se se trata de perspectivas metodológicas, não as tenho. Se, em contrapartida se trata de práticas de trabalho, é evidente que as tenho. E, aí, a sua pergunta interessa-me na medida em que há

---

<sup>20</sup> Questão colocada a Roland Barthes por Jean-Louis de Rambures em entrevista — *Uma relação quase maniaca com os instrumentos gráficos* — publicada originalmente no *Le Monde*, 27 de Setembro de 1973.

uma espécie de censura que considera precisamente este assunto como tabu, sob o pretexto de que seria fútil para um escritor ou um intelectual falar da sua escrita, do seu *timing* ou da sua mesa de trabalho. Quando muitas pessoas estão de acordo ao considerar um problema sem importância, geralmente é porque a tem. A insignificância é o lugar da verdadeira significância. Nunca se deve esquecer isso. Assim, parece-me fundamental interrogar um escritor sobre a sua prática de trabalho” (Barthes, 1981, p. 175).)

Encontro pedaços de mim espa(e)lhados nas vozes dos outros. Ao lê-los encontro um sentido para a leitura e para a escrita. Mesmo quando me dizem: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é” (Lispector, 1978/2012b, p. 11), eles, os livros, têm orientado o meu caminho. As vozes dos seus autores. Eles falam comigo, aconselham-me, e falam também entre si. Aproprio-me também das suas vozes para que, em alguns momentos, falem por mim.

(— “Escrever também é não falar. É calar-se. É uivar sem ruído” (Duras citada por Vila-Matas, 2000/2013, p. 22), ou melhor, “É ao mesmo tempo calar-se e falar” (Duras, 1995/1999, p. 81).)

(— “Colocaste os autores a conversarem entre si. Na verdade, a escrita, não é outra coisa senão essa conversa na qual também te

inscreves. Eu acho que o que tu precisas é de imaginar aquilo que vais buscar aos autores. Tudo o resto é um trabalho artesanal de escrita, de resto, muito sistemático ainda que inventivo. Quando tu vais ao Barthes, ao Blanchot, ao Melville, à Clarice e os colocas a falar sobre um assunto que por tu teres juntado esses fragmentos passa a ser um assunto comum entre eles e tu, revelas-nos não só o problema desse assunto, como também outros Barthes, Blanchot e Clarice” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 13 Maio, 2014).)

(— Catarina, “a minha intenção é desconstruir a dissertação, desangustiar o leitor e reforçar a parte crítica da escrita fazendo vacilar a própria noção do «sujeito» dum livro. Mas atenção, se, tenho cada vez mais tendência a produzir os textos por fragmentos, isso não quer dizer que tenha renunciado a toda e qualquer regra. Quando se substitui a lógica pelo acaso, temos de o vigiar para que não se torne, por sua vez, mecânico. Pessoalmente, procedo segundo um método a que chamaria, inspirando-me em certas definições do zen, «o acidente controlado»” (Barthes, 1981, pp. 179 -180).)

Será afinal este o “Síndrome de Bartleby” de que tenho sofrido: a renúncia à ideia de método, ao saber antes de escrever o caminho a seguir?

(— Percebo-te, Sofia. Percebo que não tenhas conseguido escrever um verdadeiro artigo científico<sup>21</sup>. Sabes, é que “um artigo científico é isso: o relato do caminho que se seguiu para se ir do ponto de onde se partiu até o ponto aonde se chegou. Isso se chama método. Mas o corpo não entende a linguagem do método. Métodos são procedimentos racionais. Mas o corpo é um ser musical. Ele só entende a linguagem da estética” (Alves, 2002, p. 19). O que escreveste é outra coisa!)

(— Sabes que me alicia a folha em branco, não sabes?)

(— Mas Sofia, “Não se pode recomeçar como folha em branco, sendo necessário prosseguir na escrita dos nossos próprios textos a partir do ponto onde nos encontramos” (Scholes, 1989/1991, p. 43).)

O ponto onde me encontro parece ser o de tentar perceber o padrão do grupo de livros até agora reunido, seja pela sugestão dos títulos, seja pela intenção dos autores, seja pela intenção da forma dos livros em si ou pelas ideias que deles nos ficam:

---

<sup>21</sup> Referência a: Barreira, S. (2014a). O que dita o fim de um desenho? *Derivas: Investigação em Educação Artística*, #1, 73-81. Porto: i2ADS/FBAUP

Livro por vir,  
livro sem fim,  
livro sem género,  
livro invisível, inacabado  
não - livro.

Nota, fragmento,  
apontamento,  
fora, à margem,  
entre,

Desassossego,  
inquietação,  
perda, procura,  
revelação.

O já, o agora,  
o momento, o presente,  
negligente,  
irresponsável,  
experiente.

Vazio,  
ausente,  
em branco,  
(in)significante.

Processo,  
fracasso confesso,  
acidentado,  
acaso exposto explorado.

Diálogo, carta,  
encontro,  
conversa desperta,  
alerta.

Para já, para já  
sem ler, sem ver,  
sem crer  
nem querer  
é o que consigo antever.





## IV. Ainda a ti, por mim\*

(Outro ano depois)

---

\*

Neste capítulo encontram-se os textos escritos durante o terceiro ano curricular (a tempo parcial) do DEA — 2014/15 — e tentam dar resposta à seguinte questão: “— O que queres tu contar? (...) Como uma tese, quanto a mim, deve sempre ser discutível numa comunidade, ela não pode ter medo de nenhuma pergunta, porque sabe bem aquelas que lhe interessam. Nada, pois, como abrir essas questões que lhe interessam em pleno corpo de tese” (Catarina Martins).



## **Sobre o ‘erro’ no desenho**

### **“(...) eu tenho algumas coisas para dizer”**

(Cixous, 1969/1998, p. 119)<sup>22</sup>

Não escrevo nada há já 4 meses. Falta de tempo. Falta de qualquer coisa para dizer. Apercebo-me de que o que motivou esta escrita de hoje foi, não só a leitura de Hélène Cixous, como também o facto de ter sido desafiada a escrever um texto segundo o mote: o *erro* no desenho.

E arrisco-me na escrita quando me sinto capaz de o fazer. Arrisco-me na escrita quando leio coisas que me dão vontade de escrever. De escrever assim como quem as escreve. Tenho vontade de me apropriar delas, das coisas que leio, como se fossem minhas.

---

<sup>22</sup> Texto publicado em: Barreira, S. (2014c). Sobre o erro no desenho: “(...) eu tenho algumas coisas a dizer”. *Encontros Estúdio UM. Temas e Objetos do Desenho*, #11 *Erro*, 15-23. Acedido em [http://www.estudium.org/descarregar/encontros\\_estudium\\_XI\\_2014.pdf](http://www.estudium.org/descarregar/encontros_estudium_XI_2014.pdf)

“Quando leio, o que faz com que me interrompa, com que pare diante de determinada frase e não de outra? O que esse tropeço desperta em mim?” (Compagnon, 1979/2007, p. 24).

(— Hélène, sinto que o que escreves surge do próprio ato de escrever. Se tivesse que falar sobre o assunto sobre o qual escreves, não seria capaz de o fazer. Assim como nunca sei responder sobre de que fala a minha escrita. Tento perceber o que me faz parar nas leituras que faço e aí encontrar a resposta a esta questão: o que quero eu contar? Enquanto não encontro resposta vou deixando que a vontade de escrever, quando esta surge, e que os desafios que me vão apresentando, me vão levando na direção da resposta que persigo. Também te acontece o mesmo?)

(— No meu caso, “surge o tempo da iminência. Um desejo de escrever emana do meu corpo e vem ocupar o meu coração. Tudo bate mais depressa. O corpo inteiro prepara-se. Digo à minha filha: 'Sinto-me a escrever'. A sede não pode ser recusada ou rejeitada. Não digo: 'Tenho uma ideia'. Não faço ideia do que este livro será. Mas cenas breves, frases emergem e em breve tenho anotadas cerca de vinte páginas quando descubro não o conteúdo mas sim a direcção, os caminhos e a canção do livro. De vez em quando preparo-me para dizer: 'Eu tenho algumas coisas para dizer'”<sup>23</sup> (Cixous,

---

<sup>23</sup> Tradução a partir de “There comes the time of imminence. A desire to write rises in my body and comes to occupy my heart. Everything beats faster. The entire body readies itself. I say to my

1969/1998, p. 119).)

Percebo que o que me tem interessado ao ler o grupo de autores até agora reunido, incluindo a Hélène Cixous, é o modo como se implicam a si próprios no que escrevem, como se expõem e como articulam o seu quotidiano com a sua prática de trabalho. E é a revelação das suas práticas de trabalho (sempre em conflito com os afazeres do dia a dia) e no modo como as incorporam na própria escrita, que me parece ser o elo de ligação entre eles. Penso que me vou encontrando mais nos seus dilemas, preocupações, dúvidas e ansiedades, do que nas suas certezas. Mais naquilo que não controlam (e assumem como interferências na narrativa) do que naquilo que controlam. Como se fosse para eles inevitável esse assumir do erro no processo. Esse assumir da circunstância, do acontecimento, dos avanços e recuos na construção de algo. Como se fosse inevitável revelarem o seu processo de trabalho dentro do próprio trabalho.

(— “O meu livro escreve-se a si mesmo. Cria-se a si mesmo. (...) Com júbilo e diversão. Faz de mim uma tola enquanto se cria a si próprio”<sup>24</sup> (Cixous, 1969/1998, p. 117).)

---

daughter: ‘I feel like writing.’ Thirst cannot be refused or rejected. I do not say: ‘I have an idea.’ I have no idea what this book will be. But very quickly scenes, sentences press forth and scarcely have I noted down twenty pages or so when I discover not the content but the direction, the ways and the song of the book. At times I prepare myself to say: ‘I have some things to say’” (Cixous, 1969/1998, p. 119).

<sup>24</sup> Tradução a partir de “My book writes itself. Creates itself. (...) With jubilation and play. It makes

Estou, por isso, mais atenta aos seus processos de construção do que às narrativas em si. Ou será que as narrativas em si, são os próprios processos de construção? Penso que a história que quero contar tem que ver necessariamente com processos de construção, sejam eles de um desenho, de uma escrita, de um filme ou de uma relação de ensino-aprendizagem.

Sobre o desafio — erro no desenho — digo a mim própria: “Eu tenho algumas coisas para dizer. Eu tenho algumas coisas para dizer. Eu tenho algumas coisas para dizer. Eu tenho... eu sei que tenho.”

Assim, sem pensar, parece-me que o erro é inevitável em qualquer processo de construção, que o erro é inevitável em qualquer processo de construção como o de uma aprendizagem em desenho.

O professor procura o erro.

O aluno procura o elogio.

O professor receia o elogiar.

O aluno receia o reconhecer do erro.

O aluno resiste e o professor insiste.

O aluno anseia e o professor adia.

O professor previne e o aluno esquece.

---

a fool of me while creating itself” (Cixous, 1969/1998, p. 117).

Poderá o erro controlar-se, evitar-se, contornar-se?

Assumir-se, trabalhar-se, desenvolver-se, ultrapassar-se?

Não poderá ser o provocar do erro o pretexto para que o aluno o consiga identificar?

Não poderá ser o procurar do erro o pretexto para com o aluno dialogar? Para construir, sedimentar uma aprendizagem em desenho?

Não viveremos nós, professores de desenho, um pouco obcecados na procura do erro do aluno? Na procura do ter o que dizer sobre o desenho do aluno? Na verdade, assumo que, no início de um processo de aprendizagem, quando olho para um desenho de um aluno, o mais desafiante acaba por ser o descobrir da origem do erro (quem diz erro, diz nó, diz problema, incoerência, desatino ou até mesmo desalinho) e, a partir daí, dar novas directrizes para o desenho se renovar, se resolver, se refrescar. Sem erros para detetar, sem problemas para resolver, sem nós para desatar, sem pretextos para dialogar, sentimo-nos, por vezes, inúteis no tempo do seu fazer.

Será esta uma forma de nos envolvermos mais no processo de aprendizagem do aluno? De querermos estar mais no durante do que no fim?

Sinto-me mais desconfortável nos momentos de avaliação (em que se vê todo o conjunto de desenhos realizados até então) do que no



tempo do fazer de cada um. O fim, é a constatação, o confronto com a evidência, com a solução. O durante é a equação, o confronto com o processo, com a hesitação.

À distância do seu fazer, os desenhos falam por si. No durante do seu fazer acompanha-se o pensar, o resolver. Confio mais nas consequências do que se diz no durante do que no que se poderá dizer do resultado. Mas, nem sempre as observações são bem recebidas pelo aluno pois a procura do elogio sobrepõe-se à capacidade de discutir o processo, o problema. Por vezes a sua justificação subjetiva, descabida, desajeitada, atropelada, sobrepõe-se à análise objetiva do trabalho que está a ser desenvolvido. O que me interessa reconhecer quando olho para um desenho produzido em contexto de aula é o que está por trás, o enunciado, as orientações, os avanços e recuos no tentar resolver daquele desafio específico. Sim, desafio, porque se os exercícios de desenho, propostos em aulas orientadas, forem encarados como desafios, em que os alunos experimentam diferentes caminhos, diferentes métodos, mais ou menos conscientes deles, com ou sem critério, entram no jogo sem que haja propriamente uma transgressão das regras. Quando os desenhos não revelam esse tentar, esse esforçar, resultam numa outra coisa, difícil de avaliar segundo os mesmos critérios. Tentar decodificar o método que o aluno adota para encarar o exercício, parece-me ser o mais aliciante no trabalho de um professor.

Mas, qual a melhor estratégia enquanto professora de desenho: fazer de tudo para prevenir o cair em erros recorrentes? Ou, nada dizer e trabalhar a partir desses inevitáveis erros? Não será mais desafiante tentar perceber as razões dos mesmos, no confronto com o aluno, no durante do seu fazer, do que na tentativa de obter bons resultados pelo alertar constante dos tais erros que o acumular de diferentes experiências nos faz saber e prever?

Será mais fácil prevenir o erro ou tirar partido dele?

Será mais fácil descobrir o erro ou ignorá-lo, contorná-lo?

Nesse processo, nesse durante, nesse diálogo, nessa discussão, nessa construção, é também inevitável confrontarmo-nos com o que os alunos trazem como referências do que é um bom ou mau desenho, do que é um desenho errado ou bem conseguido. E, nesses momentos de tensão, discutimos e tornamos discutível o nosso trabalho, o nosso método de ensino, as nossas certezas e convicções. Porque nem sempre o método de ensino que adotamos é, efetivamente, o mais acertado para aquele aluno em particular.

Mas afinal de que desenho estamos a falar? A que exercícios de desenho nos estamos a referir quando falamos do erro recorrente ou previsível?

Quando desenhamos a partir da observação direta de referentes concretos, tridimensionais, quando usamos especificamente o desenho medido como tipologia processual do desenho ou quando

usamos sistemas de representação rigorosos como a perspectiva linear, onde há o certo e o errado, a incoerência, a não-convergência, quando usamos diferentes métodos para ativar o levantamento métrico do visível, quando articulamos o visível com o não-visível, quando o processo pressupõe que haja, em simultâneo, controle, rigor, método, disciplina, raciocínio, atenção, concentração, procura, predisposição para desconfiar do já certo, meios para descobrir o errado e capacidade para continuar no desenho, num processo constante de correção como acerto, é possível, não só prever como alertar para as inconsistências: sejam na escala, na medida, nas proporções, no ponto de vista, no método. Mas, mesmo alertando para o erro, ele acontece muito comumente. E porque razão cada aula é tão desafiante mesmo quando tudo parece tão previsível? Porque em cada aula existem sempre múltiplos pontos de vista a ter em atenção, mesmo que sobre o mesmo objeto de estudo. Cada aluno tem um ponto de vista diferente do do colega, tem um problema particular para resolver, um método próprio de interiorizar as orientações recebidas, de resolver o problema, e tem um modo próprio de cair no erro. O nosso papel é, muitas vezes, o de tentar perceber o que o fez cair no erro e dele o ajudar a sair. Para isso, por vezes, é preciso ir traçando, por cima dos seus traços traçados, traços que tentam descobrir o ponto de partida do caminho, os atalhos percorridos, os caminhos (des)alinhados, os cruzamentos (des)encontrados, em suma, a narrativa de cada processo de construção. O difícil é que, nesses pro-

cessos cruzados num mesmo suporte, num mesmo desenho, o erro (depois de detetado) fique visível e seja assumido como fazendo parte do processo. A tendência é rasurar o desenho até o esconder. O difícil é conseguir que os alunos assumam e articulem, num mesmo desenho, o que controlam e o que não controlam. O difícil é conseguir que aceitem o erro como uma natural interferência na narrativa da construção de um desenho. A ideia de certo só existe quando relacionada com a ideia de errado, como se houvessem duas camadas diferentes, sobrepostas, interligadas, enredadas, mas, de certo modo, identificadas e clarificadas. Quantas vezes precisamos passar no mesmo caminho para termos consciência da dimensão da sua existência? Para termos consciência até da existência de outros caminhos?

Aprender a desenhar, no início de um processo de aprendizagem, é saber entrar no jogo, é ser um estratega, é compreender as regras, é desafiá-las e, quem sabe, mais tarde, subvertê-las. O mais difícil será deixar de pensar nelas, nas regras, depois de as saber. Tão difícil ao ponto de se tornarem, em alguns casos, empecilhos, como Richard Serra (1977/1994) o diz, a propósito de certos processos formais uma vez aprendidos: “Não há uma maneira de fazer um desenho — há apenas desenhar”<sup>25</sup> (p. 51). Ou, como Rubem Alves

---

<sup>25</sup> Tradução a partir de “There is no way to make a drawing — there is only drawing” (Serra, 1977/1994 p. 51).

(2002) nos conta, a propósito do perigo do pensar sobre o que se está a fazer:

“Se a vida dependesse do nosso saber consciente há muito ela teria desaparecido. (...) Só podemos falar porque, no ato de falar, nada sabemos de gramática. A fala veio antes. O saber gramático veio depois. O saber é sempre posterior à sabedoria. Há coisas que a gente só faz bem se não pensar no que está fazendo: andar, subir escada, andar de bicicleta, fazer amor. Se, ao fazer qualquer dessas atividades, a gente pensar, há sempre o perigo de acontecer a “síndrome da Centopéia”” (pp. 72-73):

“Conta-se que, um dia, um gafanhoto encontrou-se com uma centopéia que descansava no meio da folhagem.

— Dona Centopéia, eu tenho pela senhora a maior admiração. Deus Todo-Poderoso me deu apenas seis pernas. Para a senhora ele deu cem. Assombra-me a elegância tranqüila do seu andar. Todas se movem na ordem certa. Jamais vi uma centopeia tropeçar. Mas, por isso mesmo, tenho uma curiosidade: quando a senhora vai começar a andar, qual é a perna que a senhora mexe primeiro?

— Obrigada pelos elogios, senhor Gafanhoto —, respondeu a Centopeia. — Sua pergunta é muito interessante porque eu mesma, até hoje, nunca pensei no assunto. Sempre andei sem pensar. Perdoe

minha ignorância. Jamais fui à escola do andar certo. Não fui conscientizada. Andei sempre um andar ignorante. Mas agora vou prestar atenção...

Conta-se que, desde esse dia, a Centopeia ficou parálitica" (p. 72).



### **“Cada vez mais escrevo sem plano”**

(Antunes, 2014, p. 23)

“Cada vez mais escrevo sem plano. Sento-me e fico à espera de começar a ouvir a voz. Tenho de fechar uma parte da cabeça para que a outra funcione. E a mão começa a escrever. (...) leio a última linha e continuo” (Antunes, 2014, p. 23).

E assim comecei a escrever há dois anos atrás. Sem plano. Sem método. Sem consciência da regra. Sem saber para onde ir. Perdida, alheada, frustrada. Rejeitando ler o já escrito, reler o já lido ou ler o que me *obrigavam* a ler. De tudo desconfiava. Todas as ajudas, ainda que sinceras, que me faziam chegar (para saber como controlar o processo, para ter consciência do que é fazer um doutoramento), me pareciam desfasadas em relação ao momento



em que me encontrava: à procura de um sentido que me fizesse, naturalmente, partir para a investigação.

Tinha isto, não de forma consciente, em mente: “os métodos, os sistemas, os normativos, as regras, valem tanto como os esquemas infalíveis para jogar na Bolsa, fazer amigos ou vencer na vida” (Carvalho, 2014, p. 20).

E assim, parti: sem plano, sem método, sem sentido de investigação ou postura de investigadora. Rejeitando usar todo o vocabulário a eles associados.

(— Sofia, “a atitude de rejeição até pode ser fecunda na perspectiva da descoberta e da criatividade. O ponto é que se identifique e conheça o que se está a rejeitar, ou que isso tenha, que mais não seja, razoáveis possibilidades de existir, pelo menos nos seus contextos. Porque, às vezes, o arroubo do protesto também grita as palavras da fantasia ou da irrelevância” (Carvalho, 2014, p. 33).)

(— É com esse peso em mente que prossigo, pois rejeito o que não conheço bem, porque nele, no “País dos Saberes”<sup>26</sup>, não quis eu

---

<sup>26</sup> “No “País dos Saberes”, há regras precisas que regulam a fala e a escrita. Regras claras, rigorosamente definidas. Quem tropeça é expulso. Para se entrar no “País dos Saberes” há de se passar por rituais de exame de linguagem. Tais rituais têm o nome de “defesas de tese”. Nas defesas (evidentemente deve haver um ataque) seja de mestrado, seja de doutoramento, não se presta atenção no **que** o postulante à admissão diz. Mas se prestará rigorosa atenção no **como** ele o diz. Qualquer **que** é permitido desde que o **como** seja obedecido. Não importa o **que** o postulante escreveu; importa o seu domínio da gramática da linguagem do saber, científico ou filosófico” (Alves, 2002, p. 21).

entrar. No entanto, nele me encontro. Contraditório, não? Talvez chegue até ao fim sem conhecer bem aquilo que tenho rejeitado.)

(— Mas que fim é esse? Onde queres tu chegar?

(— Perguntas-me pelo fim? Pelas conclusões a tirar? O fim, o que ditará o fim deste processo? Talvez o fim o ditará o tempo. O fim do tempo. O fim do tempo de incubação. O fim do estar permanentemente a “escrever”: “É que «escrever», para este efeito, não é apenas lançar no papel, redigir ou dedilhar no computador. Implica um quotidiano exercício de atenção, que vai captando em todo o lado — na rua, no emprego (supondo que o há), em casa, na vizinhança, em viagem — os gestos, os comportamentos, as falas e aqueles pormenores em que habitualmente não se atenta, mas são essenciais ao trabalho de composição que a escrita supõe” (Carvalho, 2014, p. 36).)

(— E o “escrever” assim se tem feito, neste *estar em*, numa ordem em que a própria prática da escrita, movida por impulsos, por leituras e por interferências dos outros, até agora impôs, sabendo que “a própria prática da escrita fará chegar o tempo da selecção, da exigência, da separação das águas” (Carvalho, 2014, p. 29).)

(— E porque, por vezes, bloqueias?)

(— Porque “não consigo escrever nada segundo suas regras. Meu texto é habitado por metáforas equívocas, neblinas, imprecisões, jogos de palavras, humor, saltos, repetições” (Alves, 2002, p. 22).)

(— “Mas essas são proibidas pelas regras da linguagem do “País dos Saberes”” (Alves, 2002, p. 22).)

(— Bem sei. Esse é o meu receio. Que o que escrevo não seja aceite como trabalho resultante de um processo de doutoramento. E falo em trabalho resultante de um processo de doutoramento e não em tese porque receio que o que estou a fazer não seja ainda uma tese. Ou, como diria Diderot em *Isto não é um conto*<sup>27</sup> (1773/2010), que é, em caso de dúvida um mau conto (tese no meu caso). Uma má tese no sentido de não conseguir rever ainda o que faço naquilo que é a sua definição.)

(— “Não se começa por ter alguma coisa para escrever e então escreve-se sobre isso. É o processo de escrever propriamente dito que permite ao autor descobrir o que quer dizer” (Vila-Matas, 2008/2010, p. 52).)

---

<sup>27</sup> “Logo que se acaba um conto, ele pertence a quem o escuta; e por pouco que o conto dure, é raro que o contador não seja algumas vezes interrompido pelo seu ouvinte. Eis porque introduzi na narrativa que se vai ler, e que não é um conto, ou que é, em caso de dúvida, um mau conto, uma personagem que desempenha, por assim dizer, o papel do leitor; e eu começo” (Diderot, 1773/2010, p. 11).

(— É precisamente o processo de escrever que me tem feito descobrir o que quero dizer. Porque se me sento a escrever com uma ideia do que quero escrever, a escrita em si, leva-me sempre para outro lugar. E não quero com isto dizer que a escrita me controla ao ponto de eu não ter domínio sobre si. Deixo que me leve confiando que me leva para onde eu iria caso nela não pudesse confiar. Confio na consistência que daí, da escrita, surge.)

(— “A principal diferença entre as pessoas reais e as figuras inventadas pelos escritores é a que resulta do facto de estes fazerem todos os esforços para darem às figuras coerência e unidade interior, ao passo que as pessoas vivas podem ir, na incoerência, até ao extremo, dado que o físico lhes mantém a consistência” (Hofmannsthal, 1922, 2002, p. 99).)

(— É dessa consistência que falo. A consistência que o corpo dá a todo o processo. Nesta caso, o meu corpo através da escrita.)

(— “(...) Nietzsche me salva sempre. A razão? Ele era mais livre do que eu: o que o seu corpo lhe dizia ele escrevia, sem dar explicações ou oferecer fundamentos. Ele sabia que argumentos e razões não convencem. A razão não funciona sem evidências e provas” (Alves, 2002, p. 19).)

(— *Argumentos, razões, factos, dados, provas, rigor, teoria, metodologia, construção de conhecimento...* todo este vocabulário específico me paralisa!)

(— “Quando a moda é falar em construção do conhecimento, é preciso que se saiba que nem sempre a idéia nos chega por um processo de construção” (Alves, 2002, p. 24).)

(— Pois, até porque “a partir de um filme, de uma peça de teatro, de uma banda desenhada, de um livro, de uma fotografia, de um quadro, de uma instalação, de um sonho, de uma conversa, surgirão, eventualmente, estímulos para o trabalho de composição que se ensaja. (...) O princípio é o da autenticidade. O que lhe for próprio. E o da liberdade também. *Ad lib*” (Carvalho, 2014, pp. 49-50).)

(— “(...) No momento mesmo em que desaprendi a linguagem dos saberes, eu fiz uma promessa. A promessa que fiz: que todos os livros que viesse a escrever no futuro teriam o nome de “Conversas...” Eu desejava precisamente isso: que eles não fossem mais que “conversas...” Conversa-se pelo prazer de conversar, o jogo das palavras, a brincadeira com as imagens. Sim, é claro que pensamentos vão sendo comunicados — mas o que caracteriza a conversa não é a comunicação de um conteúdo de informação, mas o jogo. (...) O importante na conversa são os pensamentos que ela

provoca e não as conclusões a que se chega” (Alves, 2002, pp. 28-29).)

(— Poderia eu também designar esta minha escrita como conversa? Não sendo ainda uma tese, o quê é? Até porque, muito provavelmente, me vão dizer que sobre este ou aquele assunto faltou ler isto e aquilo. Sobre isso poderia responder com as palavras de Mário de Carvalho, não?: “Este livro não é um trabalho académico. Ao correr da pena, reúne e dá sequência a observações empíricas surgidas da experiência escrita, da memória do autor e duma ou outra consulta em segunda mão. (...) Há bibliotecas e bibliotecas a arder de indignação por não terem sido mencionadas. Pois não foram. Umas para não avolumar, outras porque não ocorreram e outras ainda porque este vosso amigo não as alcançou” (Carvalho, 2014, p. 11).)

(— É que “a conversa é um movimento solto do pensamento e da fala — e à medida que se conversa, pensamentos não pensados vão se intrometendo, mudando o curso da conversa, levando-a para um lado e para outro. Essa “digressão” a que estou-me entregando é proibida num texto de saber” (Alves, 2002, p. 30).)

(— É mesmo? Não haverá, hoje em dia, uma maior abertura e flexibilidade no “Pais dos Saberes”? Será que a escrita segundo o “princípio da liberdade”, a que Mário de Carvalho se referia, se aplica

apenas à escrita ficcional no campo da literatura? Que se aplica apenas àqueles que ensinam ser escritores ficcionais?)

(— “Ficção vem do latim *fin*go, que significa modelar, formar. O termo está originariamente associado ao trabalho do oleiro. Partilha o étimo com o substantivo fingimento” (Carvalho, 2014, p. 47).)

(— E para quem se lança na escrita, com o objetivo de entrar no “Pais dos Saberes”, poderá gozar desse “princípio de liberdade” e “autenticidade”? Poderá “modelar”, “fingir” e pôr em conversa este com aquele autor, mesmo que de tempos, nacionalidades e universos diferentes?)

(— Com essa diferença não te deves preocupar, sabes, é que “(...) somos todos contemporâneos. (...) Todos os grandes autores são do nosso tempo e conosco partilham o espanto perante o mundo e falam ao que de mais íntimo e permanente existe em cada um de nós. E estão à espera, prontos e disponíveis, que os associemos aos nossos dias e à nossa memória” (Carvalho, 2014, p. 26).)

(— É com essa disponibilidade deles que, até agora, tenho contado.)

(— “As pessoas que não escrevem têm uma vantagem: não se comprometem” (Goethe citado por Hofmannsthal, 1922/2002, p. 107).)

(— Neste contexto, da escrita não posso eu fugir. Estou, por isso, constantemente a comprometer-me. Comprometo-me com e através deles, dos autores. Estarei em desvantagem?)





## **o que indica , indicia, revisita\***

De novo o cumprir de uma formalidade: apresentar o que está feito e o que falta fazer a partir de uma proposta de índice.

Mas como construir um índice daquilo que se espera ser uma narrativa?

“Há que ser inventivo!”, dizem-me.

Tento, por isso, agora “inventar” uma ideia de índice que se coadune com a ideia de tese que tenho explorado.

Em conversa com um amigo, este, perante o meu novo desafio, acabou por me sugerir a leitura de um livro — *Nome de Guerra*<sup>28</sup> de

---

\* Texto lido durante uma apresentação no âmbito da Unidade Curricular de Práticas de Investigação II — DEA, FBAUP.

Almada Negreiros — e reparar no seu índice. Mas, quando o abri, mesmo antes de espreitar o índice, li em epígrafe o seguinte:

“O leitor há-de ver já a seguir que o autor não é forte em ciência, de modo que tudo quanto ficar escrito não terá absolutamente nada de científico. Será exactamente nem científico nem falso, ao mesmo tempo” (1938/1972, p. 7).

Esta nota, escrita pelo autor, deixa em aberto a possibilidade do livro poder existir sem ser à partida confundido com aquilo que não pretende ser. Poderia eu apropriar-me desta citação já que me encontro precisamente num momento em que tenho que apresentar o que *isto* é (ou tem sido) de modo a que possa não ser confundido com o que não tem pretensões de ser (ou para o qual não se enca-minha ser): um trabalho académico, científico, no seu sentido mais convencional, clássico ou até literal. Tese poderá ser, em todo o caso, o seu “nome de guerra” nesta luta por uma existência.

E o que *isto* tem sido?

Um fluir de escrita. O contar de uma história sem argumento prévio. Uma narrativa que se vai construindo (ou acontecendo) a partir de dentro, nas circunstâncias do tempo e do fazer de um doutoramento.

---

<sup>28</sup> Romance escrito em 1925. Publicado originalmente em 1938.

Esse tempo, ou essa duração tem sido pontuada por momentos tão distintos que me parece agora ser importante manter a ordem dos seus acontecimentos. Parece-me importante não fragmentar ou não destruir aquilo que foi dando origem a uma ordem de escrita marcada pelos seus tempos e entretempos. Entretempos e contratempos da vida quotidiana. Todos aqueles que me pareceram ser relevantes incluir, como interferências, à narrativa que se vai desenvolvendo.

“— Mas o que queres tu contar? O que queres perceber melhor?”, perguntou-me, a certa altura, uma das minhas orientadoras.

O que me parece ser constante, ou uma regularidade nesta narrativa até agora acontecida (e não propriamente construída tendo como base um projeto ou método ou até mesmo um problema de investigação prévio) é a tensão existente entre o cumprir e o não cumprir cumprindo. O contar e o não contar contando. Entre o não querer falhar e ao mesmo tempo ter consciência de que a falha faz, necessariamente, parte de todo e qualquer processo de construção de algo. Esta tensão tem-me levado a uma escrita autorreferencial, em parte confessional, reveladora daquilo que à partida deveria ser eliminado da escrita que se espera limpa, clara, inequívoca, distante e objetiva. Hoje posso afirmar que essas características, esta escrita não as tem. Ou melhor, que não são bem estas características que a caracterizam. Talvez os desvios que vão sendo feitos,

à medida que a escrita acontece, seja o que mais caracteriza esta narrativa. A que se desvia daquilo que se propõe à partida, mas que, em parte, retorna sempre à ideia de partida. Quem diz ideia de partida diz estímulo ou desafio ou até mesmo pretexto. Os assuntos, temas ou conteúdos abordados vão estando relacionados entre si e com o dia a dia, mas este dia a dia que vai sendo incorporado não tem um carácter diarístico, amarrado às páginas de um qualquer caderno no qual não podemos mudar a sua ordem. Este não querer mudar a ordem dos acontecimentos tem que ver com o facto de as circunstâncias se irem alterando à medida que o tempo vai passando e as inquietações dos primeiros tempos não serem mais as de hoje. E a escrita vai revelando precisamente as diferentes circunstâncias naturalmente influenciadas por leituras, por conversas e por momentos de um ter que cumprir. Ou melhor, de um não cumprir cumprindo, como o de hoje: apresentar o que está feito e o que falta fazer a partir de uma proposta de índice. E aqui retorno à ideia ou questão inicial deste momento de escrita:

Como construir um índice daquilo que se espera ser uma narrativa?

O receio em criar itens (capítulos e subcapítulos) que organizem a escrita por temas, é a de criar separadores naquilo que a meu ver não pode ser separado, pois poderá não só correr-se o risco de estilhaçar as associações de ideias surgidas no ato de escrever, como induzir em erro aqueles que procuram encontrar desen-

volvido, naquele item específico, determinado assunto. Tentar fazê-lo neste momento, atribuir-lhe um caráter classificador, seria muito difícil porque aqueles que aparentam ser, na sua superfície temas, são antes pretextos ou estímulos para o explorar de uma escrita que vai contando a sua própria história. O seu fazer-se, o seu acontecer-se.

A ideia de um índice que vai marcando os tempos, os entre tempos, os estímulos e as diferentes fases do processo, parece-me ser neste momento, a mais adequada à ideia de tese até agora acontecida. Um índice que possa ir revelando também alguns dos mecanismos de desbloqueio usados nos diferentes momentos de arranque ou de retorno à escrita.

No romance de Almada Negreiros, dividido em sessenta e quatro capítulos, cada capítulo poderia, a meu ver, ter uma vida própria, ser autónomo, independente dos outros, como que divagações, lembranças, reflexões avulsas do autor. Mas, no seu conjunto, independentemente da existência de separadores, o romance é um só, mesmo que aparente ser uma narrativa descontínua. Não sei se neste caso, ao olhar para o índice isoladamente, poderíamos considerar a ideia de índice narrativo mas, explorar esta ideia interessa-me particularmente: esta ideia de narrativa incorporada no próprio índice, como se a sequência dos itens pudesse, no seu conjunto, contar uma história.

Como em todo o processo tem sido constante a presença de um enorme conflito entre um seguir e um subverter de regras, entre um respeitar e um questionar de métodos, tão presente que vai minando e em simultâneo alimentando a escrita, quem sabe não se torna este, a certa altura, o principal tema de trabalho? Qual será afinal o papel do desenho neste processo? Como retornar à inquietação inicial que deu origem a todo este acontecimento?:

“Sou professora de desenho e poucas vezes sinto o impulso ou vontade de desenhar. O que faço eu afinal para ser o que afinal sou: professora de desenho?”

Será que a ideia de desenho não poderá estar também incorporada no ato de escrever?

Estava previsto passar, logo após a leitura desta frase, à apresentação do índice. Era essa a intenção já que o texto tinha sido considerado fechado. Fechado porque não só retornou à ideia de partida deste excerto como à inquietação inicial que deu origem a toda esta narrativa. Mas entre a última frase e este novo momento, terminei de ler o livro a que faço referência e fui ao cinema. Deles saí muda. Desses dois lugares. O do livro e o do filme. Mas por mais contraditório que pareça, saí com vontade de hoje vos dizer que o que tem mantido esta escrita viva é sobretudo a dificuldade em falar sobre as coisas que nos calam, sejam no bom ou no mau sentido. Não me atreveria a falar sobre o filme, ou sobre o livro. Ou

sobre qualquer sentimento avassalador por eles provocado. Todo o discurso possível seria tão menor que desisto à partida de o tentar produzir. Apenas consigo afirmar que o que escrevo é movido em grande parte por sentimentos avassaladores que vão de um extremo ao outro. Que subterraneamente à aparência do que a escrita transparece há todo um não-sentido que instintivamente lhe vai dando todo um sentido. Penso que este não-sentido a que me refiro poderá estar, de alguma forma, ligado ao que para mim foi uma revelação ouvir a propósito do que tenho escrito:

“Para mim falas de amor, constantemente, apesar de raramente usares essa palavra” (Cidália Silva, mensagem pessoal, 26 Dezembro, 2014).

Amor? Será este o sentimento que tem feito naturalmente a triagem no ato de escrever?

Não foi por acaso que disse que entretanto acabei de ler o livro de Almada Negreiros. Não queria terminar sem convosco partilhar uma frase encontrada quase no fim:

“Os factos decidem, os sentimentos revelam-nos, as ideias são resultados de factos e de sentimentos. Os factos e os sentimentos não se podem sintetizar, como se faz com as ideias, mas admiráveis só os sentimentos” (Negreiros, 1938/1972, p. 143).

E agora, o índice que contará esta história, quem sabe de “amor”?:



**A ti**

**A ti, por mim**

Tenho andado à procura da melhor forma e do momento certo para te escrever.

O que terei eu para te dizer com a escrita? O que terei eu para te dizer com o desenho?

Para já é isto. E isto é ainda nada. Apenas o anúncio de uma escrita através desta mesma escrita.

Poderei considerar estes, também como estímulos para pensar o desenhar?

Porque adio o que te quero dizer?

O que me fez o desenho ao longo destes anos?

Se tudo coubesse apenas numa palavra...

As que tu não conheces ainda. Vou tentar trazê-las para aqui agora

“A insignificância é o lugar da verdadeira significância.”

Agora em voz alta te digo o que te disse já em segredo

Porque te interessa tirar partido dessa inquietação?

Qual o lugar que procuras?

O que te interessa?

Porque consideras este um lugar relevante para dar início a uma investigação em desenho?

O que mais te alicia?

O que não queres esquecer neste processo a que te propões?

**Isto não é um projeto de tese. Isto é apenas.**

É um processo que ensaia a escrita de tese. É o anúncio de uma escrita através dessa mesma escrita.

Mas que escrita é esta? Precisaréi de a saber enquadrar?

E o que sobra para o desenho no meio disto tudo? O que me fez o desenho afinal?

**Ainda a ti, por mim** (Um ano depois)

**O que dita o fim de um desenho?**

O que dita o início de uma escrita, o desta escrita hoje?

E é nesta desordem que me encontro. Entre a ideia inicial: o que dita o fim de um desenho?, a potência inerente a ela mesma, as referências que tinha e as que se lhe somaram entretanto.

Volto à ideia inicial: — afinal o que dita o fim de um desenho?

No momento em que parei, entre o ontem e o amanhã, sabia que queria ainda dizer algumas coisas, revisitar as referências iniciais, mas, entre o ontem e o hoje, não sei ainda que revisitações farei.

Para que servirá afinal o que escrevo? Servirá para aquele fim?

Terei mesmo que me explicar?

Qual é o verdadeiro assunto do que escrevo hoje? Será mesmo o que dita o fim de um desenho?

O que faço eu afinal para ser o que afinal sou?

**O Homem do lápis rombudo**

Perdida no meio de leituras

Enquanto eles, os autores, não aparecem aproveito para te contar a ti.

Vivo entre a ansiedade do não saber o que te escrever e o aborrecimento do escrever o que sei que te quero dizer.

Quantas palavras serão necessárias escrever-te para que esta extensão de branco ganhe significado?

Por entre as leituras interrompidas, li de uma só vez, pouco antes de aqui voltar, *O Estúdio de Alberto Giacometti* por Jean Genet

E, nesses entretantos, lembrei-me da minha mãe.

Cumpro a 'realidade' e encontro-me (-a) na escrita.

Olhei para trás e o que vi? Relações inusitadas, em nada premeditadas. É a escrita que as faz, é a escrita que as traz.

### **Fazes-me sentir que não tenho lugar no teu aprender**

De novo segunda-feira. Vagueio em vão pela casa. Obrigo-me a vir aqui, a ti, a mim, a nós.

Tens-me feito pensar e repensar no meu papel de professora de desenho.

(...) nada resta de uma ideia de ataque, nesta nossa luta travada com o desenhar.

### **O não cumprir cumprindo de uma formalidade**

Cumprir formalidades fazem-me ter que voltar atrás, reler o já escrito, tentar perceber o que lá está e anunciar o que ainda está por vir, numa nova escrita, a de hoje.

Desculpa mãe, por não te ouvir. Desculpa mãe, por ter ido apenas cumprir. É que quando o entre tempos de escrita é grande, pontuado por todos os outros afazeres, o voltar à escrita é angustiante.

A ordem dos acontecimentos na escrita, os seus diferentes tempos, vão revelando um processo que me parece ser importante manter.

As relações inusitadas que se têm vindo a estabelecer no processo da escrita, parecem-me agora fazer mais sentido associadas a um "fenómeno de memória".

Enquanto cozinhas, pensava na minha filha Laura, pensava nos meus alunos de desenho, pensava em métodos.

(...) o que sabemos fazer melhor é falhar, mesmo quando a intenção é apenas cumprir o plano previamente aprovado, seguindo um determinado método.

Procuo a melhor forma para me organizar no que te vou escrevendo.

Encontro pedaços de mim espa(e)lhados nas vozes dos outros.

Será afinal este o “Síndrome de Bartleby” de que tenho sofrido: a renúncia à ideia de método, ao saber antes de escrever o caminho a seguir?

**Ainda a ti, por mim** (Outro ano depois)

**Sobre o ‘erro’ no desenho “(...) eu tenho algumas coisas para dizer”**

Não escrevo nada há já 4 meses. Falta de tempo. Falta de qualquer coisa para dizer.

Poderá o erro controlar-se, evitar-se, contornar-se?

Mas afinal de que desenho estamos a falar?

**“Cada vez mais escrevo sem plano”**

E assim comecei a escrever há dois anos atrás. Sem plano. Sem método.

Talvez o fim o ditará o tempo. O fim do tempo. O fim do tempo de incubação. O fim do estar permanentemente a ‘escrever’

**o que indica, indicia, revisita**

Mas como construir um índice daquilo que se espera ser uma narrativa?

O que me parece ser constante, ou uma regularidade nesta narrativa (...) é a tensão existente entre o cumprir e o não cumprir cumprindo.

Qual será afinal o papel do desenho neste processo?

...



## **Eco, ressonância, o que dali ficou... ... do nosso encontro\***

O presente está sempre presente no recomeçar de uma escrita: as leituras, os encontros, os retornos mais recentes e, por isso, a necessidade de recomeçar por aí: pelo que está na eminência de ser mobilizado, apropriado, incorporado, agregado. Esta necessidade é sempre impelida por uma vontade constante de inventar formas de articular, de cruzar, de intersectar a escrita presente com o que já tinha sido escrito até então, como que uma narrativa contínua que se vai descobrindo a si própria a cada palavra fixada (já morta?).

---

\*

Larrosa, J. (2015, Abril). Los ejercicios escolares como gimnasia de la atención. Apresentação que decorreu no Encontro Aberto no âmbito do Doutoramento em Educação Artística (DEA), organizado pelo Núcleo de Educação Artística - FBAUP, Porto.

(— “Os intelectuais nunca falam sobre o seu ofício, só sobre as suas ideias ou posições. Cada vez mais me interessa falar com alguém sobre o seu ofício, sobre o seu quotidiano” (Larrosa, 2015, Abril).)

E aqui fiquei parada durante algum tempo. Aqui nesta frase proferida por Jorge Larrosa no nosso último encontro. Parada, inquieta e em êxtase. Parece que tudo se me dirige. Tudo o que escolho ler, participar, me vai dizendo ao ouvido: “É isto o que andas à procura! Dos gestos quotidianos dos autores / artistas / professores / intelectuais! Dos seus ofícios, das suas práticas de trabalho, das suas incertezas, das suas confissões, das suas referências e de como o quotidiano e determinadas circunstâncias vão tendo implicações nos seus processos criativos!”. Mas procuro tudo isto incorporado nos seus próprios trabalhos, sejam eles de natureza literária, cinematográfica, artística ou pedagógica. Por esse motivo fiquei parada, durante algum tempo, naquela afirmação. Coincidentemente tinha começado a ler, no dia anterior, *Este Ofício de Poeta* (2010)<sup>29</sup>, de Jorge Luís Borges. Dele trouxe esta frase:

“Se atingi a felicidade de escrever quatro ou cinco páginas toleráveis depois de escrever quinze intoleráveis volumes, alcancei essa façanha não só ao longo de muitos anos como também através do

---

<sup>29</sup> Palestras proferidas entre Outubro de 1967 e Abril de 1968 em Harvard.

método de tentativa e erro. Acho que não cometi todos os erros possíveis — porque os erros são inúmeros —, mas muitos deles. Por exemplo, comecei, como a maioria dos jovens, por pensar que o verso branco é mais fácil do que as formas métricas da poesia. Hoje tenho bem a certeza de que o verso branco é muito mais difícil do que as formas métricas e clássicas. Suponho que a explicação estará em que, uma vez desenvolvido um padrão — um modelo de rimas, de assonâncias, de aliterações, de sílabas longas e curtas, etc. — basta repetir o padrão. Ao passo que quem tenta a prosa (e a prosa, evidentemente, vem muito depois da poesia), precisa, como salientou Stevenson, de um padrão mais subtil. Porque o ouvido é levado a esperar qualquer coisa e depois não obtém o que esperava. Dão-lhe outra coisa qualquer; e essa outra coisa devia ser, em certo sentido, uma frustração e também uma satisfação. (...) Outra facilidade, outra comodidade pode estar no facto de, uma vez escrito um certo verso, assim que nos resignamos com certo verso, já nos comprometemos com uma certa rima. E como as rimas não são infinitas, o trabalho fica facilitado. (pp. 91 - 92))

Sirvo-me deste testemunho de Borges para fazer uma associação entre o verso branco, por ele referido, com o tipo de investigação/escrita que tenho experimentado (errado?). Esta experimentação foi surgindo como reacção à ideia de método (forma métrica da poesia) de investigação. À ideia de que deveria ser no início escolhido/definido/identificado um método e depois desen-



volver a investigação dentro desses contornos. Na altura não fui capaz de o fazer porque estava tudo por definir. Não foi uma fuga por considerar mais fácil, mas foi uma fuga daquilo que aparentava ser contraditório em relação à fase em que me encontrava. Desde então, desde o início, tudo se foi encaminhando para uma procura que se fazia através do caminhar, do estar em, do estar dentro de um processo inventivo e, por isso, estimulante (“hesitante?”). Estimulante por ter que lidar com o não-saber, não saber qual a estrutura, qual o plano, qual o cronograma, em suma, qual o método à partida.

(— “Um *avanço hesitante*: eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai — se soubesse já, para que caminharia ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da acção de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação” (Tavares, 2013, pp. 26-27).)

Tenho também fugido de tudo o que aparenta ser ensinável (neste campo do fazer uma investigação) e tento aproximar-me daquilo

que se vai descobrindo, no fazer, neste caso, no fazer da escrita e perceber o que ela em si mobiliza e trás para a investigação.

Neste processo o apoio da orientação é fundamental mas o risco e as dúvidas existem e persistem:

(— “Não sei muito bem o que vai resultar daqui, é muito mais fácil orientar e pensar a investigação dentro das regras habituais, no entanto, e a partir deste momento, da exposição pública terá de haver algumas cedências de ambas as partes. Da academia na aceitação de um formato diferente. Da tua parte do enquadramento, isto é o compromisso de não expor expondo, de não cumprir cumprindo” (Paula Tavares, mensagem pessoal, 12 Janeiro, 2014).)

(— “Quando me envias textos, apesar de muito agradáveis de ler, fico sem saber o que posso sugerir sem alterar a intenção ou a qualidade literária... E sim podes contar comigo, apesar das minhas limitações e sem saber se vamos chegar a uma forma ideal de fazer investigação” (Paula Tavares, mensagem pessoal, 19 Junho, 2014).)

(— “A tua tese é um desafio para ti. Mas também é para mim porque não é fácil falar sobre ela” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 12 Janeiro, 2014).)

Escolhi a escrita (ou a escrita escolheu-me a mim porque não foi uma escolha consciente desde o início) como meio de me sentir

envolvida num processo criativo dentro do fazer de um doutoramento. Ou seja, acaba por ser uma relação de escrita (ficcional) vs escrita (tese). Uma e outra coisa não são a mesma coisa e, por isso, acabam por se fundir e confundir. O dia a dia do fazer um doutoramento tem sido assumido no processo e incorporado na escrita até ao ponto de este quase se tornar o assunto principal da minha narrativa, o que vai revelando o modo como vou reagindo e resolvendo os problemas com que me vou deparando. No entanto, e para que se possa tornar discutível, dizem-me que terá que haver um momento em que tenho que enquadrar o que estou a fazer no âmbito do doutoramento. Que terá que existir uma explicação do meu processo, do gesto que adotei no próprio processo, de escrever uma espécie de antecâmara que o torne visível. Uma explicação de como se foi construindo uma comunidade de autores e do que procuro nesses autores. E perguntam-me: “O que queres perceber melhor? Andas à procura do quê e para quê? Qual é o teu problema de investigação?”

Os catalizadores, os ímans, os estímulos que alimentam a escrita/leitura parece-me que andam sempre à volta da ideia de falha, de erro, de bloqueio, de quotidiano, de insignificância, de dificuldades perante o processo de escrever (e/ou investigar, e/ou desenhar, e/ou realizar, ou...), de ofício, de prática de trabalho, de método, de não-método e das contradições, paradoxos, bipolaridades associadas e implicadas nos processos criativos, nos pro-

cessos de construção de qualquer coisa. Por isso, vou-me desdobrando e criando diálogos/conversas ficcionados entre mim, autores, familiares, amigos, colegas, orientadoras.

(— “Num certo sentido, o desdobramento de A e de B poderia ser a exemplificação de um bipolarismo entre conservação e inovação, entre certeza e dúvida, entre norma e transgressão, que caracteriza não só Feyerabend, mas em maior ou menor grau todo o ser pensante — não diremos racional, que neste contexto poderia ser equívoco. Esta ambivalência do pensamento, um pensamento que «está sempre incompleto», permite argumentar a favor ou contra uma mesma tese ou opinião, permite evitar a unilateralidade, mas não facilita a obtenção de posições inatacáveis” (Corvi, 1991, p. 122).)

Nestes “desdobramentos” tento exercitar a intertextualidade na minha escrita mas o exercício de intertextualidade não só não se ensina como não se aprende. Experimenta-se. Explora-se. Assim como a escrita. Não sou escritora mas exercito (experienço?) a escrita e incorporo esse exercitar (experenciar) na própria escrita. Incorporo as dúvidas, as inquietações e o receio de falhar. Nessa experimentação, a escrita vai encontrando e contendo esse gesto (o da intertextualidade? o da investigação?). Mas como torná-lo mais claro (ou, mais certo)?

Nessa tentativa sinto-me a falhar. Quero mergulhar, aprofundar e mantenho-me na superfície. Mantenho-me no cais de embarque. Mantenho-me nos problemas e não na procura de respostas. Lanço cartas ao mar, ao vento.

(— “Dei por mim com cartas tuas (serão mesmo?) destinadas a ninguém (talvez a ti?). Foi com esta sensação que as li, sem qualquer sentido pejorativo, pelo contrário, foi por isso que me interessaram, especialmente, na semelhança que têm com as cartas mortas. Li-as como um destinatário errado e errante e cuja contingência obriga-me a remeter-te esta missiva, igualmente morta, sem destino, ainda que possa pensar que é uma carta mais dirigida a mim, do que minha. De modo que, escrevo a ti por ti, no sentido de mim, este estranho eu que não sou de mim mesmo” (Tiago Assis, mensagem pessoal, 9 Maio, 2015).)

Quero-me manter dentro da escrita e não fora, mas dizem ser este o momento certo para me distanciar e sobrevoar o já escrito.

(— “Sofia, tu escreves sobre o processo, mas como obra; isto é, não descreves o processo, vives o processo e fazes dele uma peça. E sim, é complicado. Mas não me parece impossível. Afinal estás a fazê-lo. A questão importante, e como temos falado, será como justificá-lo. A palavra 'montagem' parece-me muito pertinente. Acrescentaria enquadramento. Sei que não queres escrever, dentro da tradição, as metodologias etc. No entanto, continuo a acreditar que

haverá lugar a um anexo explicativo, quase como um mapa. Um manual de acesso à tua escrita, que afinal é o teu trabalho” (Paula Tavares, mensagem pessoal, 19 Maio, 2014).)

(— “Sofia, obrigado pelo tecido que me devolveste, mas interrogo-me (interrogação talvez dirigida também a ti) se se podem criar distâncias, percursos e interceções com esta escrita, ao ponto de poder ser dirigida por outra escrita, uma espécie de escrita-envelope? Dirigir por outra escrita, porque senti que precisa de ser dirigida para além de ti e aquém do leitor. Ou seja, senti falta (quiçá seja o efeito de ansiedade natural das cartas) de uma carta, talvez de um envelope, que seria a carta à comunidade, essa sim, com destino. Na orla deste projeto, tanto dentro como fora, tanto para dentro como para fora, falaria dele mas para/com uma comunidade. Qual? Também pode ser escrita, eventualmente descrita, mas sobretudo inscrita, se é que já não estará a ser. Que comunidade se desenha neste texto? Como iniciar o gesto público na sua direcção” (Tiago Assis, mensagem pessoal, 9 Maio, 2015)?)

Não sei como explicar melhor estas comunidades que se foram construindo e aparecendo ao longo da escrita. Sinto que o estive sempre a fazer — a explicar-me (talvez ainda não de forma clara) — e que cada autor evocado (ou convocado), ou que cada leitor imaginado, me foi dando um determinado sentido num determinado momento. Poderei talvez começar por tentar perceber que deter-

minados momentos foram/são esses e tentar, a partir daí, explicar melhor o sentido que eles fizeram para mim.

Talvez esteja na hora de fazer um plano, ou talvez uma lista:

dos autores/obras que:

- questionam uma certa ideia de investigação;
- questionam uma certa ideia de método;
- questionam uma certa ideia de escrita acadêmica;
- incorporam episódios do seu cotidiano (aparentemente insignificantes) no seu trabalho;
- revelam, confessam as suas dificuldades, os seus bloqueios, os seus *erros*, as suas *falhas*, as suas incoerências e as inscrevem no próprio trabalho (resultado final) seja ele um livro, um filme, um desenho...;
- falam do seu método, da sua prática de trabalho;
- são difíceis de enquadrar;
- ...

Passou-se um mês entre a escrita da lista atrás alinhavada e este momento. Um mês dedicado às aulas de desenho e a leituras (aparentemente) sem grande relevância para esta escrita em curso. No entanto, dei por mim com vontade de voltar, de alguma forma, ao desenho e trazê-lo para aqui. Nesse sentido, trago um testemunho do Pintor Ângelo de Sousa (Rodrigues, 2010a), lembrando os seus tempos de aluno da Escola de Belas Artes do Porto:

“Quando estava na Escola, enquanto aluno, tínhamos aula de modelo vivo em que nos pediam para «fazer saltar os pretos» (...) Tínhamos um modelo que era a Maria, uma senhora loira, arruivada, estilo Celta; tinha uma cabelo loirinho, também tinha uns pelos púbicos clarinhos, era branca e cor-de-rosa, um bocadinho vermelha em alguns sítios — às vezes, estava mais vermelha, porque tinha apanhado calor ou tinha estado sentada — e eu não



via nada preto. De maneira que eu tinha de aturar o Mestre a dizer: «faça-me saltar esses pretos»; chegava lá com o carvão e punha-me uma cabeleira que parecia um capachinho preto. Depois, claro, eu sacudia aquilo, e continuava clarinho, porque a senhora era clarinha, a senhora era gorda estilo esteatopígico e hiper máscico, de maneira que punha um contornozinho relativamente esbatido. Como é que eu ia com uma senhora tão branquinha fazer um traço preto a toda à volta? Assim, fazia a meu gosto e ficava pelo dez e pelo onze; havia colegas que chegavam ao dezasseis por fazer o preto. Portanto, não me preocupava muito, até me incomodava, às vezes, aquela intervenção do Mestre” (p. 270).

Enquanto lia esta passagem conseguia ouvir a sua voz. Enquanto lia esta passagem sorria imaginando tanto o dilema do Mestre (Cramez) como o dilema do então aluno (meu saudoso professor Ângelo de Sousa). O ensino do desenho tem destas coisas: o que o exercício em si pede ao aluno que faça e o que o aluno efetivamente faz, insiste fazer ou até não fazer. Existe sempre esta luta: entre o que se vê e o que querem que seja visto. Muitas vezes, o que um professor de desenho quer, é chamar a atenção para determinada coisa, e que se desenhe mais do que é visível a olho nu. A dificuldade, muitas vezes está aí, em conseguirmos colocar filtros ou lentes especiais que façam com que os alunos vejam de outra maneira e que, a todo o custo, consigam até “fazer saltar os pretos” mesmo quando se torna difícil vê-los. E aqui, apenas neste conflito

conflito entre aluno e mestre, consigo fazer a passagem para o que me fez dar início a esta escrita intitulada — *Eco, ressonância, o que dali ficou... do nosso encontro* — e que tinha como objetivo ser uma carta dirigida a Jorge Larrosa.

Lembro-me (agora já há distância de um mês e meio), de ter saído do encontro com Larrosa com uma sensação de alívio. Alívio em relação à angústia que deu origem a esta investigação: “Sou professora de desenho e não desenho. Questiono-me, por isso, se devo ou não, eticamente, continuar a sê-lo.” Esta angústia tinha já começado gradualmente a desaparecer pelo facto de me aperceber que efetivamente desenho (não fora, mas dentro do contexto de aula). Esta tomada de consciência deu-se no momento em que fui convidada para participar numa exposição coletiva de desenho. A minha reação ao convite e respetivo trabalho exposto foi o seguinte:

## **“Nada a fazer**

Como não tenho o hábito de desenhar fora dos contextos de ensino-aprendizagem, é inevitável que fora me sinta fora do desenho e que dentro me sinta mais dentro do que fora.

O convite para expor desenhos, enquanto professora de desenho do MIARQ<sup>30</sup>, fez-me perceber que, fora deste contexto, não desenho, e que, dentro deste contexto, desenho nos desenhos dos outros — nos desenhos dos alunos.

Se pudesse reuni-los a todos, a esses traços traçados nos desenhos dos outros, talvez tivesse alguma coisa para mostrar. Não sendo isso possível, nada a fazer.” (Barreira, 2014b. p. 95)

---

<sup>30</sup> Mestrado Integrado em Arquitectura — Escola de Arquitectura da Universidade do Minho — Guimarães.

Outro momento significativo de tomada de consciência da relativização do problema do não-desenhar foi o encontro com Jorge Larrosa. Mais concretamente no momento preciso em que foi por ele levantada a seguinte questão: “Qual é o ofício, a mestria do professor? O que é que ele sabe fazer? O ofício do professor não deveria ser?:

Chamar a atenção, assinalar aquilo que vale a pena ter em atenção;

Orientar a atenção, conseguir dirigir a atenção para o algo que o professor orienta;

Sustentar a atenção, para que não fiquem distraídos;

Melhorar a atenção, dar conta de aspetos ainda não percebidos;

Disciplinar a atenção (regulação da atenção), criar hábitos de atenção;

A escola existe para desenvolver a atenção. Não para se aprender. Em que consiste a escola? Tempo, espaço, matéria comum,

atenção. São poucas as coisas com que trabalhamos. Se pensarmos em gestos pedagógicos, acredito que são poucos, que são limitados, que a gramática é finita mas que as potencialidades são infinitas.”

Efetivamente, se pensarmos bem, em que consistem os nossos gestos pedagógicos ao longo de todo um ano letivo, ou de uma vida enquanto professores? Não serão mesmo estes que se prendem com o desenvolver, o exercitar, o ginastizar da atenção dos alunos?

No meu caso, enquanto professora de desenho, sendo o objeto a ter em atenção o desenho/ar, e podendo estabelecer uma relação direta com a atenção visual que requer o desenho a partir da observação, cada exercício, requer uma atenção, uma postura e um entendimento particular:

“Utilizando a linguagem comum, quando se diz, por exemplo, «o desenho dos cursos da FBAUP», remete para sentidos que não são de figuração, da representação de formas percepcionáveis, mas ao nível de representação de coisas esquematizáveis. Neste sentido, do organigrama (desenhos que são ordenadores e organizadores, por exemplo, do pensamento) podemos entender a tendência do desenho para trabalhar, não o visível, mas a estrutura, o esqueleto” (Bismarck em Rodrigues, 2010b, p. 381).

Ou seja, muitas vezes, as diferentes fases de desenvolvimento da atenção dos alunos andam em torno do problema de lidar com o não visível, havendo necessidade de “melhorar a atenção, dando conta de aspetos ainda não percebidos”, como por exemplo a estrutura de um corpo, de uma sombra ou até de uma cor.

Mas, na verdade, muito do tempo dispendido numa aula é efetivamente o de “sustentar e disciplinar a atenção” dos alunos.



## V. Ainda a ti \*

---

\*

Neste capítulo, encontram-se os textos escritos durante o quarto e último ano curricular (a tempo parcial) do DEA — 2015/16 — e que tentam dar resposta ao desafio: “— Tens que tomar mais claro o teu processo de trabalho, de modo a que este livro possa ser considerado enquanto tese de doutoramento e não só enquanto obra artística literária” (Catarina Martins)





## Como não impor repetições?

“Não estou aqui, convosco, para pintar um quadro. É suposto que fale de um, e hesitei por muito tempo em fazê-lo, pois tudo quanto vos pudesse dizer acerca dele já ocorreu e, portanto, arriscar-me-ia a impor-vos repetições. Pois a experiência ensinou-me que o facto de falar de um trabalho antes de o ter começado significa que ele já pertence ao passado, que já ninguém se interessará por ele, que se perdeu nas palavras” (Kiefer, 2015, p. 14)<sup>31</sup>.

Sirvo-me desta frase de Anselm Kiefer para reforçar a ideia da importância do processo, do que surge do fazer, seja no fazer da pintura ou no fazer da escrita. Da diferença em relação ao falar ou escrever sobre. Como escrever sobre escrever? E sobre o que ainda não foi escrito: como saber à partida o que e como vai ser a

---

<sup>31</sup> Lição inaugural proferida a 2 de Dezembro de 2010 por Anselm Kiefer no Colégio de França.

escrita? Ou, sobre o que já foi escrito: como escrever sem impor repetições? É neste impasse que me encontro: como escrever sobre o que foi escrito continuando a usar a escrita como processo de investigação? Como continuar a experimentar sabendo que tenho que tornar visível e mais claro o gesto que fui adotando no processo da escrita? Como escrever sobre um gesto, um movimento expressivo de ideias, uma coisa em ação, que não é coisa em si e que é sobretudo um movimento do presente e nunca do passado ou do futuro? O presente inclui necessariamente o que trazemos em nós mas alimentado por um devir, algo em constante movimento como estas palavras que se vão formando e fixando no papel e que vão adotando este gesto de investigação que parece andar à procura de uma forma contrastada no meio da neblina. Não sei se algum dia uma forma definida, recortada, vai no fim, e por fim, surgir. Surgirá por certo a forma sólida de um livro, de arestas bem definidas, mas que encerrará em si, fixadas em páginas brancas, letras que surgiram de um movimento contínuo de escrita. Encontro nas palavras de Foucault também esse gesto na escrita de investigação, de algo que se vai definindo no meio da indefinição de um método:

“Quer dizer, em geral, ou se tem um método sólido para um objeto que não se conhece, ou o objeto preexiste, sabe-se que ele está ali, mas se considera que ele não foi analisado como devia, e se fabrica um método para analisar este objeto preexistente já

conhecido. Estas são as duas únicas maneiras convenientes de se conduzir. Quanto a mim, eu me conduzo de maneira totalmente insensata e pretenciosa, sob aparente modéstia, mas é pretensão, presunção, delírio de presunção, quase no sentido hegeliano, querer falar de um objeto desconhecido com um método não definido. Então, visto a carapuça, sou assim..." (Foucault, 1977/2006, p. 230).

Parece que existem duas palavras inseparáveis no mundo acadêmico: investigação e método. Não haverá investigação sem método, mas existem métodos de investigação mesmo antes de se partir para uma investigação. Num processo de investigação, a ideia de método está sempre presente mesmo que esta seja indefinida, ou não identificada, ou não assumia mas, quanto ao objeto que se investiga, este nem sempre é consciente. E aí se ergue a neblina que encobre todos os caminhos e objetos pré-existentes e através da qual se tentam construir novos caminhos, que se vão fixando ao ritmo de cada passo que carrega em si as experiências vividas, o passado e o que já foi escrito.

Dizem que leio com a tesoura na mão, feito "homem da tesoura" referido por Antoine Compagnon, que corta tudo o que lhe desagrada e "(...) fabrica para si mesmo uma biblioteca com despojos" (1979/2007, p. 31):

“O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita. Mas como fazê-los coincidir? A citação é a ilusão de uma coincidência entre a solicitação<sup>32</sup> e a excitação, ilusão levada ao extremo pelo guarda florestal, sintoma da leitura como citação. Era preciso fazê-lo calar, pois o homem da tesoura é o único verdadeiro leitor. Valéry confessava: “Leio com uma rapidez superficial, pronto a agarrar a minha presa.” É verdade que logo acrescentava: “Tento escrever de tal forma que, se eu me lesse, não poderia ler como eu leio.”” (p. 32).

Ao escrever tenho de forma inconsciente esta mesma pretensão de Valéry. Fico furiosa ao imaginar que me possam ler de forma rápida e superficial sem sentirem a cadência da escrita. O passo a passo da escrita. A formulação de cada palavra, de cada sentido. Por isso, penso agora também, e de forma egoísta, na vontade de não incluir uma introdução para que não reduzam o trabalho à sua leitura sem entrar nos meandros da escrita. A introdução não é senão o fim colocado no início numa ordem que contrariará toda a lógica de construção até agora assumida. É um encerramento de escrita que tenta por si só elucidar, aliciar, convidar o leitor (a comunidade?) a

---

<sup>32</sup> “A solicitação é uma comoção total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa. (...) A solicitação é essencialmente fortuita. A prova é que o mesmo livro pode cair-me das mãos hoje e arrebatar-me amanhã” (Compagnon, 1979/2007, pp. 24-25).

ler o que efetivamente foi escrito e que, sem o qual, qualquer introdução seria inexistente. Fará sentido? Para já não o encontro. A não ser que, assumindo a forma de prefácio (ou até mesmo de “carta/envelope”), este possa ser o único modo de “(...) dar um fim à escrita, um fim acidental ou conjuntural, e não essencial ou estrutural” (Compagnon, 1979/2007, p. 133). Imagino que haverá o resultado de um processo que teve naturalmente um início e terá uma última palavra antes das referências bibliográficas.

Ao referir a noção de “homem da tesoura” lembrei-me de uma parte do filme *Aprile* [Abril] (1998) de Nanni Moretti onde o autor — realizador, argumentista, guionista, produtor, ator (que se representa a si próprio) —, se encontra juntamente com o filho Pietro no meio de um caos de recortes de jornais e revistas espalhados pelo chão. Estes recortes, selecionados por diferentes razões, vão constituindo uma espécie de “biblioteca de despojos” sem que um uso imediato dela seja previsível. Antes mesmo deste momento do filme, outros “recortes e retalhos”, descontextualizados da sua origem, apareceram já organizados, “cozidos e colados” segundo um critério. Nanni Moretti apresenta um “único e grande jornal” organizado por assuntos mas composto por notícias de todos os jornais e revistas da atualidade que conseguiu reunir. Apresenta assim uma nova leitura a partir do que já foi escrito e apresentado de forma dispersa, e dá-lhe um aparente corpo coerente.

O próprio filme em si, como um todo, reúne uma série de características que me têm interessado explorar e que acabam por se relacionar com a ideia de coincidência entre processo e a sua reflexão articulados e apresentados como um só objeto. Considero este um exemplo na área do cinema que articula a auto referencialidade, a estrutura de diário, o dia a dia, a família, e que resulta num objeto/filme de caráter autoral que vai expondo, revelando, incorporando os seus próprios processos de construção. Nessa reflexão, também as dúvidas, as inquietações, as tensões no confronto com um dever (a realização de um documentário) e a vontade de fugir noutra direção (a realização de um musical), vão sendo assumidas e incorporadas. Nanni Moretti que não se vê a si próprio como “puro” ator, realizador ou argumentista e guionista, encontrou no fazer do filme a forma de combinar estes quatro papéis que lhe permitem explorar e apresentar uma visão mais pessoal de fazer cinema e que se diferencie dos padrões mais usuais. Embora Nanni Moretti, enquanto escreve e imagina uma personagem, reconheça que existem melhores atores do que ele, vê-se como o melhor ator para desempenhar aquele papel. Imagino que se passe o mesmo na relação com os outros papéis que assume e até mesmo na escolha de outros atores. Neste filme em particular, entre eles, encontram-se o filho (onde inclusive é celebrado o seu nascimento), a mulher e a mãe que se representam a si próprios. Por isso, a relação entre a vida quotidiana, familiar e o trabalho é tão estreita que é difícil separá-las. Assim como Nanni Moretti não consegue

ver cada papel como um ofício puro, imagino que não consiga (ou não queira) separar o seu quotidiano de investigador em cinema com o seu quotidiano familiar. Sem ser documentário, o filme montado como que uma crónica do dia a dia, incorpora essas duas valências: a construção de uma realidade autorreferencial e o seu próprio processo de construção.

É nesta perspectiva de trabalho pessoal, que se constrói numa base de inter-relação entre os diferentes papéis que vamos decidindo assumir na vida, e nos quais não somos propriamente especialistas (reconhecendo que há sempre alguém que os desempenha melhor), que assenta este meu trabalho de investigação. Imagino-o como uma tese que se vai descobrindo na sua construção, numa relação de não domínio de nenhuma área do saber e que vai assumindo precisamente essas fragilidades. Não sou, por isso, indiferente a uma observação que Nanni Moretti fez relativamente aos primeiros filmes de alguns realizadores:

“É perturbador ver que há realizadores iniciantes que aparecem pela primeira vez como se já fossem velhos. Sem as vantagens e defeitos de um primeiro filme. Não gosto de ver iniciantes que são já convencionais no seu primeiro filme. Não têm a sua própria voz. Mesmo que uma voz defeituosa como a que estou a usar neste momento. Dentro de mim havia uma inquietação, um desconforto, com várias coisas, raiva, delírios com os quais eu queria comunicar



com os outros e comigo próprio. Urgentemente. Instintivamente sem pensar muito. Senti que o cinema era a melhor maneira de deitar para fora essas coisas, para comunicá-las com os outros. (...) Não fui para uma escola de cinema. Não há uma forma burocrática para o fazer como sendo única e exclusiva” (Moretti, 2011, Julho).

Quero acreditar que com a minha “voz defeituosa”, de iniciante na escrita de uma tese de doutoramento, vou explorando um caminho não convencional e que vai adotando gestos de determinados autores com os quais me vou relacionando.

A procura e os encontros continuam.

Entretanto, num vai e vem entre o escritório e a cozinha, peguei (da estante dos livros que ainda gostaria de ler) no livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes. Assim como Nanni Moretti, que assume ter-se iniciado no cinema sem ter uma formação específica na área, Roland Barthes nesta reflexão, entrega-se ao universo da fotografia sem ter tido com ela uma relação prévia, sem ter sobre ela um domínio técnico, a experiência de um saber fazer, que lhe permitisse à partida ter permissão ou legitimação para produzir conhecimento nesta área específica. O espanto com determinados detalhes e sensações provocadas na observação de fotografias históricas (que não era partilhado e compreendido com quem falava sobre isso); o seu desejo em saber o que ela, a fotografia, “(...) era «em si», por que característica essencial se distinguia do conjunto

das imagens” (Barthes, 1980/2013, p. 11); o encontro com fotografias da mãe logo após a sua morte e a necessidade (e em simultâneo dificuldade) em a “encontrar” em alguma dessas imagens, levou-o a produzir uma reflexão profunda sobre a imagem fotográfica sem que esta reflexão estivesse desligada de uma carga afetiva muito forte. O desejo de escrever sobre a Fotografia e o desconforto sentido por, durante o processo de investigação, não encontrar uma abordagem que falasse das fotografias que lhe interessavam, das fotografias que lhe provocavam prazer ou emoção, levou-o a escrever este livro onde, a certa altura, “(...) experimentava a única coisa segura que havia” em si “(por muito ingénua que fosse): a enorme resistência contra todo o sistema redutor. Porque sempre que recorria um pouco a ele, sentia uma linguagem ganhar forma e imediatamente deslizar para a redução e para a reprimenda, e então (...) procurava noutro lado: começava a falar de um modo diferente” (p. 16). Encontrando-se num impasse, “(...) «cientificamente» só e desarmado (...)” (p. 15), assumiu-se como sendo ele próprio a “(...) medida do «saber» fotográfico (...)” (p. 17), questionando-se: “O que sabe o meu corpo da Fotografia?” (p. 17). Foi com este desconforto e tendo como guia a atração que sentia por certas fotografias, que decidiu partir para esta investigação dizendo não ser fotógrafo, nem sequer amador. Na tentativa de tentar designar essa atração, no início, a palavra que considerou ser mais adequada foi “aventura” e que “o princípio de aventura (...)” lhe permitia “(...) fazer existir a Fotografia” (p. 27). Este livro contém

em si aquilo que me interessa trazer para esta reflexão e que me parece ligar os processos de trabalho de determinados autores: a perseguição em tentar perceber melhor o que os leva a interessar por determinada coisa e a deixar que a força da relação afetiva (próxima) com essa coisa possa ser tão relevante como a relação racional (distanciada) — no caso de Barthes, “uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não” (p. 27). “O afeto era aquilo que eu não desejava reduzir; sendo irreduzível, ele era por isso mesmo aquilo a que eu queria e devia reduzir a Foto” (p. 29) — e, nessa procura, perceber que não há uma fórmula, um método, nem um domínio absoluto na matéria que a sustente à partida. O resultado é coincidente com o processo — no sentido em que vai sendo explicado — e é todo ele orgânico e afetivo nas associações que estabelece e nos autores que evoca. “Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por «sentimento»; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso” (p. 30). Penso que este aprofundamento provocado por um sentimento forte, acaba por ser um dos fatores que também identifico como elemento de ligação entre os meus autores de eleição, e que faz com que, como referi atrás a propósito de Nanni Moretti, torne os seus trabalhos mais pessoais onde a certa altura parece ser difícil haver um distanciamento entre os autores e os seus objetos de trabalho.

A certa altura, quando perguntaram a Barthes: “Nunca pensou em escrever um Romance?”<sup>33</sup>, ele respondeu: “(...) as duas operações de escrita que me dão o prazer mais forte são, a primeira, começar, a segunda, acabar. No fundo, foi para me multiplicar esse prazer que optei (provisoriamente) pela escrita descontínua” (Barthes, 1981, p. 180).

O prazer misturado com a angústia no começar; a satisfação nos vários fins, nos vários recomeços; a descontinuidade na continuidade do processo; a alternância; a fragmentação; os assuntos paralelos e divergentes que a certa altura convergem surgindo juntos e articulados; a família; os afetos; os ímpetos; as emoções; a aventura; a incoerência na coerência, são características que consigo ir também identificando como comuns.

Escrevo como se escrevesse uma narrativa contínua, mas esta até agora tem sido construída/acontecida a partir de vários fins e de vários recomeços, como que pequenos círculos encostados. O anseio e receio de começar a construir um novo círculo é o que faz adiar o começo e o torna, em simultâneo, quando iniciado, tão prazeroso. Cada círculo se torna uma aventura. E uso o círculo como imagem/metáfora porque sinto o fim quando o assunto se fecha por

---

<sup>33</sup> Questão colocada a Roland Barthes por Jean-Louis de Rambures em entrevista — *Uma relação quase maniaca com os instrumentos gráficos* — publicada originalmente no *Le Monde*, 27 de Setembro de 1973.

si, retornando de algum modo à ideia inicial. A sensação de fecho, de retorno ao início causa também uma sensação de enorme prazer, mesmo quando o que está entre um desses inícios e fins é um percurso completamente desconhecido. Percurso linear porque escrevo de forma sequencial, assumindo uma ordem cronológica, mas orgânico pela natureza improvável das relações que por vezes estabelece.

Na tentativa de me distanciar do meu próprio trabalho e continuando a trazer objetos (sejam eles filmes, livros, imagens, memórias, afetos, desenhos, cartas, esculturas, pinturas, instalações...) para ir explicando o meu processo, volto ao cinema e a uma autora em particular: Agnès Varda.

Dois filmes dela, que considero relevantes trazer para aqui, evocando as mesmas características atrás enunciadas, são *Les Glaneurs et la glaneuse* [*Respigadores e Respigadora*] (2000) e *Les plages d'Agnès* [*As praias de Agnès*] (2008). Nos dois filmes, a autora está presente dentro do filme, tanto atrás como à frente da câmara de filmar. Autorreferenciais, sempre no limiar entre o documentário e o filme de ficção, no fazer do filme, os processos de construção, os artifícios usados para evocar memórias e referências passadas, a orgânica entre a vida e as práticas de trabalho, as relações afetivas, a exploração como método, são indissociáveis, assumidos como tal, revelados, expostos e incluídos no objeto/filme

apresentado. O acaso, a oportunidade, o acontecimento, o acidente, o que está à margem, o secundário, é questionado — “O que fazer com este acontecimento?”<sup>34</sup> — e incorporado, acrescentando assim outras leituras, outras camadas, sem nunca deixar que o sentido inicial se perca. O discurso na primeira pessoa a par da narração, da conversa, da entrevista, vai incorporando o fragmento, o estilhaço, o encontrado, o respigado. Uma coisa vai unindo tudo: a autora que se representa e apresenta. É ela que dá a coerência ao todo. Não se pode falar dos filmes sem fazer referência a Agnès Varda. Como se o filme fosse o equivalente a uma “escrita de si” (Foucault, 2015 [1983]) em que o filme aparece como um exercício pessoal de escrita, que alterna a leitura com a escrita, que afirma a sua voz também por intermédio das vozes dos outros. Em cada filme reinventa uma forma de fazer e refletir sobre esse mesmo fazer.

Os gestos que se repetem todos os dias — pelas pessoas encontradas por Agnès no filme *Les Glaneurs et la glaneuse* [Respigadores e Respigadora] (2000) — de respigar, de rebuscar, de recolher, no sentido de aproveitar o que os outros deixam para trás (seja nos campos de cultivo depois das colheitas, nos mercados depois de terminarem, nas traseiras de um supermercado ou de

---

<sup>34</sup> Dizia Agnès Varda a propósito das batatas encontradas em forma de coração apresentadas no filme *Les Glaneurs et la glaneuse* [Respigadores e a Respigadora] em: Varda, A. (Novembro 3, 2013) *Conversa entre Agnès Varda e Rani Singh*, no Getty Center. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=wAv7-2v3TNk>

uma padaria depois de fecharem, no lixo ao fim do dia ou no mar depois das marés vivas), no sentido de aproveitar o considerado defeituoso, estragado, impróprio, perdido..., são também gestos que Agnès Varda adota nos seu filmes. Rebusca imagens, sensações, emoções, factos, informações, tudo o que encontre lugar nos seus filmes, sejam procurados ou encontrados por mero acaso: “O encontro é feito na rua” diz ela a certa altura no filme. Ou seja, mesmo que se estivesse a referir a um encontro específico, interessa-me associar esta ideia de encontro na rua à ideia de encontro no processo. Quando se está emerso num projeto, durante esse período de tempo (o da tentativa de concretização de uma ideia), os encontros acontecem, estamos atentos às suas possíveis ligações, atentos àquilo que possa ter e dar sentido ao projeto, atentos a uma possível ordem — “Penso que o auge da arte é pôr ordem tanto na nossa cabeça como no que nos rodeia” — diz o artista Louis Pans , entrevistado por Agnès, quando se refere aos seus trabalhos realizados a partir de objetos rebuscados, encontrados e colecionados que passam a ser aos seus olhos não um “montão de porcarias” mas “um montão de possíveis”, “desenhando com os objetos e compondo com o acaso”. Agnès expõe assim uma realidade contemporânea de rebuscadores, hajam estes por necessidade, por uma questão ética ou por tradição familiar e, em simultâneo, expõe o seu processo de trabalho. Expõe os seus gostos e abre-nos a porta da sua casa. Mostra-nos o “horror” da passagem do tempo nas suas mãos, nos seus cabelos, nas suas paredes, nas plantas

abandonadas e filma-as. Faz associações entre manchas de bolor encontradas nas paredes de casa e manchas produzidas intencionalmente em pinturas abstratas. Associa o gesto dos rebuscadores ao gesto adotado por determinados artistas. Assume-se também como tal e olha-nos de frente ao contrário do que Barthes identificava em 1981 como uma diferença entre a Fotografia e filme: “(...) eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém me olha nunca; é proibido — pela Ficção” (Barthes, 1981/2013, p. 122). Autorrepresenta-se através dos outros e através do que filma com a sua câmara. Agnès olha-nos de frente assim como Nuno de Bragança o fez a certa altura no seu livro *A noite e o riso*: “Leitor: Escrevo isto para ti, por mim” (1969/1995, p. 108), interpelando o leitor, dirigindo-lhe a escrita, eliminando por instantes a distância entre si e quem o lê. São instantes, muito pontuais que não são fisicamente invasivos mas que nos fazem parar e sentir que falam diretamente connosco. Esta necessidade de proximidade, vejo eu agora, esteve desde o início presente na minha escrita. Necessidade em criar um espaço de intimidade tanto com pessoas que não conheço (e com as quais não tenho qualquer relação) como com pessoas que fazem parte do meu círculo de amigos e familiares mais próximo. O escrever na primeira pessoa, o dirigir por vezes a escrita ao leitor, o imaginar certos leitores quando escrevo ou o criar diálogos ficcionais, foram estratégias de tentar criar este tão desejado espaço de intimidade em confronto com o aparente distante espaço institucional. A necessidade de encontrar um lugar



de conforto no doutoramento fez-me instintivamente procurar e/ou encontrar autores com os quais de alguma forma me senti acolhida nas suas práticas e discursos, nas suas feridas e inquietações, nos seus ímpetos e fraquezas.

Embora de naturezas diferentes, os dois filmes de Agnès que escolhi, tocam-se pelo facto de nos mostrarem o avesso de si (do fazer do filme e da autora), aproximando-nos do avesso dos seus processos de construção.

Em *Las plages d'Agnès* [As praias de Agnès], o carácter autobiográfico é mais evidente e assumido. Agnès conta a sua vida desde a infância até fazer 80 anos (idade com a qual terminou o filme). Recorre a fotografias, revisita lugares e pessoas, rebusca excertos de filmes seus e de outros, reconstitui alguns episódios da sua infância, entrevista pessoas que não vê há muito tempo — crianças que se tornaram velhos — e com e através delas recorda e conta histórias. Ora narra, ora se dirige diretamente para a câmara. Interessa-lhe a ideia de fragmentação porque diz que “corresponde verdadeiramente a certos aspectos da memória”. Usa por isso a ideia de puzzle como forma e como metáfora dessa fragmentação: “é como quando fazemos um puzzle, espalhamos as peçazinhas, começamos pela orla, mas fica um grande buraco no meio”. Este buraco no meio referido por Agnès lembrou-me o nada a que Anselm Kiefer faz referência: “Frequentemente, há que lançar um

arpéu para avançar, mas, o mais das vezes, este não se agarra onde queríamos. Tal acontece porque o lançamos ao nada. Às vezes o nada responde, e então agarramo-nos a ele sem saber donde vem, nem quanto tempo durará. Ignoramos onde nos agarramos, mas seguramo-nos com firmeza para não sermos precipitados no vazio” (Kiefer, 2015, p. 25). Este nada é o que a meu ver faz avançar, é o desconhecido, o que não conseguimos antever e que de algum modo, por não o recearmos, vai sendo preenchido de forma pessoal entre estilhaços, pedaços recoletados, camadas e camadas de tempo, entre o abandonado e o recuperado, entre o ocultado e o desvendado, num constante exercício de composição, de construção, de articulação e de ligação. Para Kiefer “a realização de um quadro é um vai-e-vem constante entre o nada e algo. Uma alternância incessante de um estado para o outro” (p. 35). A exposição desse exercício é em Agnès feito através de infindáveis artifícios onde as fronteiras entre os géneros artísticos, entre a vida e a obra, de fundem e confundem. A constatação da passagem do tempo e o confronto com as circunstâncias dessa inevitabilidade, vai estando sempre na base da sua construção. A todo momento é conscientemente assimilada: “Passou-se tudo ontem e já faz parte do passado. A sensação fundiu-se de imediato com a imagem que perdurará” (Varda, 2008).

À noção de respigar, recuperada sobretudo por Agnès, podemos estabelecer uma ligação à noção de recortar como o “homem da

tesoura” de Antoine Compagnon que atrás referi. De aproveitar os restos dos outros que ficam em nós com o intuito de explorar as diferentes formas de os ligar entre si — “(...) por intermédio da sua subjetivação no exercício da escrita pessoal” (Foucault, 1983/2015b, p. 142) — sempre na tentativa de nos aproximarmos mais de nós na relação com os outros. Essas ligações surgem também no próprio gesto de escrever, no próprio gesto de pintar, de filmar, editar, compor. Mesmo que as conexões aparentem por vezes ser desconexas, o voltar ao ponto de partida sem perder de vista o tema central, é o que dá aos fragmentos o corpo e a coerência (ou ordem se nos quisermos apropriar do testemunho de Louis Pons) necessárias. O corpo e a coerência necessários a qualquer trabalho de investigação, neste caso, investigação dentro de uma prática artística onde “(...) o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recollecção das coisas ditas” (Foucault, 1983/2015b, pp. 143-144).

**A verdade e a inveracidade.  
A “mera história” e o sonho. A circunstância  
e a profundidade. A procura e o encontro.**

“Quando escrevo alguma coisa, não a penso como sendo factualmente verdadeira (o facto simples é uma teia de circunstâncias e acidentes), mas como sendo verdadeira para algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de certo modo acredito nela — não como se acredita na mera história, antes como quem acredita num sonho ou numa ideia” (Borges, 2010, p. 94).

“Quando escrevo tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. Claro que, nos meus contos (...) há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias devem ser contadas sempre com uma certa dose de inveracidade. Não há satisfação em contar uma história tal como ela aconteceu. Temos que mudar coisas, mesmo pensando que são insignificantes; se não

mudarmos, temos que nos considerar, não artistas, mas talvez meros jornalistas ou historiadores” (Borges, 2010 p. 95).

A verdade e a inveracidade. A mera história e o sonho. A circunstância e a profundidade. A procura e o encontro. Quanto de sonho cabe num trabalho de investigação? Porque nos agarramos a coisas pequenas, circunstâncias, acasos e superficialidades? Para onde nos levam elas? O que procuramos? O que procuro?

“Investigar não leva sempre a encontrar o procurado, mas sim a encontrar o que está ao lado do procurado, normalmente também sempre interessante” (Vila-Matas, 2012, p. 78).

Gosto de ir a feiras do livro, a alfarrabistas, de espreitar as estantes de livros de amigos e familiares, de encontrar livros que normalmente não procuro e que, por uma razão ou outra, me fazem pegar neles. Por norma, quando vou a uma livraria comprar um livro específico (recomendado por alguém ou até referenciado num outro livro), trago sempre também um outro que não esse. Será este encontro com coisas que não procuro que vai também caracterizando e influenciando o rumo desta escrita?

De entre esses encontros, saliento dois autores que me têm feito colecionar os seus livros desde então: Enrique Vila-Matas e Clarice Lispector. Sempre que encontro um dos seus livros (numa feira ou livraria a um preço mais simpático do que o habitual), não resisto

em comprá-lo para o juntar à estante dos livros que ainda gostaria de ler. Sempre que os encontro, sinto sempre que encontrei preciosidades no meio de tantas centenas de livros existentes e que não me fazem sequer parar para lhes pegar. Não sei se consigo explicar o porquê de tanto entusiasmo e o porquê de gostar tanto destes dois autores. Não sei sequer se são comparáveis. Existirão com certeza particularidades que tanto os distinguem como os aproximam. Tentarei, ainda neste texto, fazer esse exercício no sentido de também tentar explicar de que forma me influenciaram e como, em alguns momentos, me aquietaram. Já José Ortega y Gasset no texto *Sobre o estudar e o estudante* que em tempos li, referia — a propósito da falsidade implícita no estudo de uma disciplina, neste caso em particular, a disciplina de Metafísica —, o seguinte: “Dizemos que encontrámos uma verdade quando alcançamos um pensamento que satisfaz uma necessidade intelectual previamente sentida por nós. Se não sentimos falta desse pensamento, ele não será para nós uma verdade. Dito de outro modo, verdade é aquilo que aquieta uma inquietude da nossa inteligência. Sem esta inquietude, não se dá aquele aquietamento. (...) A procura aquietase com o encontrar: este é função daquela” (1933/2000, p. 89). Não sei se a relação entre a procura e o encontro aqui mencionada, tem uma direta relação com os encontros que me foram aquietando ao longo deste processo de escrita, já que parti para esta investigação sem conseguir identificar e afirmar o que realmente procurava. No início do doutoramento, o estado de inquietação e de perplexidade

em que me encontrava perante o que me apresentavam como métodos de investigação científica e os passos a dar para ter sucesso na investigação, escrita da tese e defesa da mesma, fizeram-me renunciar em absoluto esses possíveis caminhos e, assim perdida, derrotada e com uma sensação de não pertença, comecei a escrever. Nesse processo sentia necessidade de encontrar urgentemente vozes que dialogassem comigo e me fizessem sentir parte integrante de uma comunidade que, mais do que esperar que me dessem armas que me preparassem para um possível ataque, me dessem antes algum sentido e orientação para dialogar com os atacantes. Os atacantes são os fantasmas onnipresentes, que alimentam os medos, os receios e me dizem constantemente que vou falhar. O meu corpo sente constantemente esse medo, essa tensão, essa pressão. Ele, o corpo, perante esse medo, não me deixa mentir. Ele dói, ele falha e faz recuar. O meu corpo reage ao sentir a falsidade de uma palavra escrita com intenção de acertar, de se enquadrar, de se afirmar. O meu corpo reage e leva-me por outro caminho. É por isso que a ideia de falha, de erro, de fracasso, tem estado também sempre presente. É quase uma condição. Não quero falhar, mas não consigo ir pelos caminhos mais certos, os que me dariam garantias de sucesso. Desconfio de certezas. O corpo reage perante elas e retrai-se. Não consigo mais colocar-me na posição de estudante, de bom estudante. Aquele que aprende bem o que lhe ensinam. Por isso, me sinto cada vez mais numa posição contraditória enquanto professora e me questiono

sempre enquanto tal. É necessário enquanto professora conseguir e apresentar os melhores resultados. Sendo os melhores resultados os dos estudantes nos quais conseguimos ver, decodificar o pensamento e o entendimento que foi feito perante o que foi apresentado como enunciado e como referências pelo professor. Nem sempre, ou quase nunca, o que os alunos fazem, corresponde verdadeiramente ao que procuram ou ao que gostariam de fazer. Existe muitas vezes uma sensação de não-sentido que os acompanha ao fazerem o que lhes é imposto como sentido para chegarem a qualquer lugar. Mas também existe, noutros casos, uma sensação de encontro, de identificação. Curiosamente, a propósito deste sensação de encontro, numa aula de desenho decorrida ainda ontem, uma aluna não estava a conseguir (aos meus olhos) responder com o rigor e a precisão que um desenho de observação medido requer. O desenho apresentava-se como sendo um emaranhado de linhas, num registo solto, de constante procura, e de quem não está ou não quer chegar a conclusões mais precisas, mais definitivas, mais assertivas. Não era um desenho que apresentava as naturais dificuldades de um aluno que não controla medidas e proporções num desenho de observação (por mais que lhe sejam apresentadas estratégias que lhe permitiriam controlá-las), mas de uma aluna com uma natural propensão, inquietação, sentido de urgência e gosto pelo desenhar. Mostrava-se frágil e insegura mas com vontade de acertar perante a professora. Estava a tentar explicar-lhe porque o desenho dela não correspondia bem



ao exercício em questão, mas ao mesmo tempo custava-me ter que lhe dizer isso, porque na realidade era um desenho proporcionado, expressivo e interessante segundo um outro pressuposto. Disse-lhe que os seus desenhos me faziam lembrar os do escultor Alberto Giacometti. Perguntei-lhe se conhecia. Como me disse que não, mostrei-lhe algumas imagens que tinha no computador e outras pesquisadas rapidamente na internet. Deste confronto entre os desenhos da aluna e os de Alberto Giacometti, surgiu aquilo que eu chamaria de encontro no outro. Uma sensação de identificação tal que o corpo dela reagiu de imediato (não foi necessário dizer-me nada para o perceber). Senti-lhe uma sensação de quietude e em simultâneo de êxtase. Que àquela inquietação sentida no desenhar encontrou um par. Àquela desorientação sentida pelos meus comentários e sensação de desfasamento em relação aos que os outros colegas faziam, encontrou uma orientação, um sentido. Dessa aula saí a pensar como podemos objetivamente avaliar o que está errado segundo um determinado pressuposto e tão certo segundo um determinado objetivo. Como ignorar esta propensão para uma coisa, forçando a fazer outra segundo um processo completamente diferente? O que mais interessa nesta relação pedagógica? Apoiar um processo de trabalho de constante procura, orientando-o num sentido diferente, de desvio em relação ao caminho mais seguro, ou contrariar essa natural atração pelo indefinido, inacabado, intuitivo, inverosímil mas num certo sentido mais verdadeiro, subjugando-a a certas regras mais rígidas, mais con-

troladas, mais falsas, mas aparentemente mais certas? Ver-se-á ela como, por vezes, eu nesta situação?: “Quando o homem se vê obrigado a aceitar uma necessidade externa, mediata, fica colocado numa situação equívoca, bivalente, que equivale a ser convidado a fazer sua — ou seja, aceitar — uma necessidade que não é sua. Quer queira quer não, tem de comportar-se *como* se fosse sua. É assim convidado para uma ficção, para uma falsidade. E, mesmo que ponha toda a sua boa vontade em conseguir sentir como sua essa necessidade, não está garantido, nem sequer é provável, que o consiga” (Gasset, 1933/2000, p. 91).

Voltando aos encontros, àqueles que se fazem na rua, sejam eles nos livros ou em outros contextos, àqueles que nos aquietam, volto a um encontro em particular que me influenciou, sobretudo na fase inicial deste processo, e que ajudou a aquietar e a dar um sentido a esta investigação. Refiro-me a Clarice Lispector. As suas afirmações são arrebatadoras e no momento em que li “o que parece falta de sentido — é o sentido” (1964/2000, p. 29), encontrei a verdadeira verdade, senti aquele aquietamento que necessitava e que me deu a força necessária para assumir um caminho pelo desconhecido e pela incerteza. Foi no universo da ficção que encontrei as principais “verdades”. Parecendo este um paradoxo, é na existência de contradições, que encontro as verdades mais significativas.

E aqui não se trata necessariamente da relação entre realidade e ficção, verdade ou mentira (não é propriamente essa discussão que me interessa explorar) mas, de que modo aquilo que não é claramente ou objetivamente uma coisa (e é antes um acontecimento que vive apenas no universo da ficção), pode ser ou não, considerado um dado ou uma fonte válida num processo de investigação. Confrontei-me agora com esta questão: que me tenho movido também pelo campo da ficção para sustentar o meu método de trabalho. O que acho curioso, nesta constatação, e que me faz pensar em que limites se encontram alguns dos autores que vão sendo mobilizados nesta escrita, é que são, sobretudo, autores que me fazem acreditar que a sua ficção é a sua verdade. Não me inquieta não saber até que ponto as suas afirmações representam acontecimentos reais, mas quando os leio, sinto-os (aos escritores) implicados, presentes. Não enquanto um qualquer narrador que conta uma história, mas de um escritor que nos conta a sua história e, nesse contar, vai trazendo a sua relação pessoal com o labor desse ofício, desse escrever sendo, por vezes, impossível separar quem escreve de quem narra e do que narra. Assim como é difícil separar os autores Agnès Varda e Nanni Moretti dos seus filmes, é impossível separar, por exemplo, Clarice Lispector e Enrique Vila-Matas dos seus livros. Ou seja, parece que incorporam de várias maneiras, nas suas histórias ficcionadas, as suas verdadeiras inquietações enquanto escritores sempre ligados a uma vida quotidiana (seja ela real ou também ficcionada, construída). E nesse

labor de escrita, vão denunciando as suas referências e mobilizando, de forma mais implícita ou explícita, as suas leituras e vivências. Prefiro manter-me na ignorância, no sentido de não querer averiguar o quanto do que escrevem contém ou não “circunstâncias verdadeiras” (Borges, 2010, p. 95), porque, para mim, as suas possíveis inveracidades são importantes para pensar e encontrar respostas para as minhas próprias questões e inquietações. Tento perceber o que me agrada e agarra a determinados autores para perceber até que ponto existem pontos de ligação entre eles e eu. Tento perceber de que modo esta comunidade de autores aqui reunida, se encontra ou contradiz. A propósito desta posição de ignorância, ou talvez de falta de curiosidade, ou mecanismo de defesa, encontrei Vila-Matas (ou o narrador que representa) no seu livro *Ar de Dylan* (2012), a dizer o seguinte: “As relações entre realidade e ficção! Que insuportável, já agora, me pareceu sempre esta questão quando, a propósito dos meus livros, me questionavam sobre ela. No entanto, li textos de colegas, nalguns casos até de escritores amigos (...), e senti a tentação de querer averiguar se o que contaram lhes aconteceu realmente. Que vergonha passei cada vez que caí em semelhante parvoíce e vulgaridade, e até acabei por perguntar a um amigo escritor se tal coisa lhe tinha acontecido também!...” (p. 71).

A cada dúvida vou encontrando alguém que me aquieta.

Será que o sentido de investigadora, me obrigaria a investir na procura dessas verdades? Ou são irrelevantes neste caso? Será que podemos continuar a criar laços afetivos com personagens e histórias ficcionadas?

Quando me referi atrás a mecanismo de defesa, ele o é efetivamente, no confronto com canções do meu marido, Nuno Prata. No dia em que senti curiosidade em saber o quanto de circunstâncias verdadeiras existe nas letras das suas canções, e/ou a quem se referiam elas, foi-me dada uma lição que até hoje me mantém afastada dessa curiosidade, uma lição entre o que da realidade serve de impulso para escrever e do que da ficção é próprio de um labor de composição. São verdades vestidas de artifícios. São canções pessoais e ao mesmo tempo universais. São dele e ao mesmo tempo de quem nelas se revir. São dele e de toda a gente. Eu estou lá e não estou. Faço parte da sua realidade e quotidiano e, por isso, não há como não sentir alguma responsabilidade pelo seu estado de inquietação, de frustração, de angústia, de receio, de medo e de constante questionamento. Quero saber e, em simultâneo, não saber. Quero sobretudo que escreva canções. Que a vida o inquiete o suficiente para sentir a urgência de continuar a construir canções. Nuno Prata não deixa de ser também, para mim, uma referência. Uma referência de trabalho pessoal de escrita de si, onde o quotidiano se inscreve e onde tudo se cruza. Neste caso, pelo menos para mim, é impossível dissociar as suas canções de

quem as escreve. Começou a cantar, não por se considerar um bom cantor, mas por se considerar o melhor cantor para as suas composições. A propósito de algumas conversas-concerto, que apresentou em 2014, Nuno Prata escreveu o seguinte:

"O que sei sobre as minhas canções:

Comecei a escrever canções quando, às questões que trazia comigo, as canções dos outros deixaram de conseguir dar resposta urgente. Comecei a escrevê-las sem grande método, descobrindo nas palavras e nas frases as melodias e os ritmos implícitos, e tentando, na guitarra, nota a nota, encontrar os acordes que melhor as sustentariam.

Sem querer copiar, mas copiando, fui encontrando uma identidade na inabilidade em copiar tal qual. Sem querer, fui construindo fórmulas, que, por querer, fiz por evitar. Fiz canções com refrão, canções sem refrão e canções que são apenas um refrão; canções com mil acordes e canções só com um acorde; algumas saíram de jorro, outras reescrevi-as vezes sem conta.

Gosto de mostrar as canções e de falar sobre elas. Fazê-lo é uma forma de organizar pensamentos, refletir sobre o que fiz por instinto e sistematizar o que fiz sem método; de perceber o que resultou e o que falhou, e por onde ir da vez seguinte. Foi falando sobre elas que descobri, e dei a descobrir, outro mundo que elas são."

Gostava de o ter escrito eu. Revejo-me em cada frase. Não no que diz respeito a escrita de canções em particular, mas na relação com o processo de escrita em si. Por me rever nestas frases, que falam sobretudo do seu processo de trabalho, acabei por visitar as suas canções em texto, assim a cru, sem acordes, sem melodia, sem o balanço próprio de uma canção, para que as pudesse ler e usar, caso sentisse ser pertinente trazê-las também para este contexto de escrita. Depois de as ler (e por não me conseguir distanciar o suficiente) apenas fui capaz de isolar três refrãos, de uma das suas canções, por neles conseguir identificar uma inquietação que se prende com o seu próprio processo de construção. Consegui identificar questões próprias de um labor de composição de uma canção e urgência em moldá-la (ou não) segundo uma estrutura mais rígida e convencional que incluiria necessariamente um refrão. Refiro-me a *Julgava estar resolvido (inventa agora um refrão)* (Prata, 2014):

“(…)

Inventa agora um refrão,

é tempo já de o fazer.

Tens o quê para dizer? —

conclui a dissertação.

(…)

É tempo de outro refrão,

não te esqueças de o fazer.

O que é que tu queres dizer? —

atalha à conclusão.

(...)

Refrão, refrão, refrão.

Fazer, fazer, fazer.

Chegar, chegar, chegar

ao cabo e ao fim da canção.”

Nuno Prata, por norma, não usa refrãos — tem inclusive uma música, *Refrão-Canção* (2010b), que a letra em si se resume a uma frase “repetida até à exaustão” como que uma afirmação desse posicionamento de renúncia em relação a refrãos que se repetem e que acabam por preencher todo um espaço de possibilidades narrativas: “Vamos repetir até à exaustão este estúpido refrão, até que justifique uma canção. Vamos repetir: vamos repetir.” — ou, quando os usa, de refrão para refrão é sempre acrescentado um novo sentido. A possibilidade de se poder desmontar e transformar as letras das suas canções (normalmente escritas em verso) em textos corridos, em prosa, em narrativas contínuas, é prova disso. Nuno Prata, através de uma escrita de si, na sua relação consigo e com o(s) outro(s), tanto se desvela como, em simultâneo, através de artifícios próprios de um processo de construção de escrita poética, se reveste.

Enrique Vila-Matas, escritor que me faz acreditar sempre nos meandros das suas ficções, tem a particularidade de fazer coincidir o facto de ser escritor com o facto de a personagem principal



(muitas vezes um narrador que escreve na primeira pessoa) o ser também. Imagino que, por isso, seja difícil para mim ou para os leitores em geral, decodificar o que de circunstâncias verdadeiras e de construções ficcionadas se compõem as suas narrativas. É um escritor que, assim como Agnès Varda nos filmes que atrás referi, se revela também através do uso que faz das referências a outros autores, citando-os de forma mais ou menos explícita. A relação de intertextualidade que contamina e coexiste na obra de Vila-Matas; a escrita, muitas vezes, na primeira pessoa num registo de diário auto-confessional; as interpelações que faz para denunciar o que de recorte literário e o que de verdade tem o que acaba de escrever; a suposta inscrição de um presente também como estratégia de interrupção da narração de um acontecimento passado; a incorporação de ações insignificantes relativas a um dia a dia — que afirma não terem qualquer relevância literária, dizendo para si próprio enquanto escreve um diário em *O Mal de Montano* (2002/2004): “Como é domingo, aguardarás a manhã para comprares roupa nova, as meias e as cuecas, o dentífrico e as pantufas, tudo isso tão prosaico que arruína a tua romântica fuga e te converte num pobre solitário de cartão crédito e fato escuro. Tanto assim que rectificas e dizes para contigo que a tua solidão não é uma sensação tão agradável como ainda há pouco te parecera” (p. 246) —; as vidas das personagens relacionadas com o meio literário e as doenças associadas a quem faz da escrita o seu ofício, a sua vida, são particularidades que consigo também identificar como tendo tido uma enorme

influência no modo como me vou movendo pelos meandros da escrita desta tese. Ainda em *O Mal de Montano*, Vila-Matas interpela-se a si próprio: “Interrompes-te, parece-te estupidamente literário e estupidamente falso o que estavas a escrever. Para isso mais te valeria seres fiel à realidade e contar a verdade da tua anómala situação aqui, em Valparaíso, quer dizer, contar que te encontras muito só e que não sabes o que vai ser da tua vida e que não entendes o que fazes (...) nesta esplanada tão distante da tua casa de Barcelona (...)” (p. 247).

São este tipo de interrupções, que mostram o avesso do escritor, o avesso da escrita; que desmantelam qualquer visão romântica do ofício de escritor (dessacralizando a ideia de Autor); que abordam os entraves, as síndromes e as causas até de uma renúncia à escrita (como por exemplo em *Bartleby & Companhia* de Vila-Matas (2000/2013); são estes bloqueios e anseios, que me prendem às suas narrativas. Quando se está embrenhado na escrita e, inevitavelmente, na leitura, é impossível não sentir esta sensação de encontro no outro, naquele que também escreve a dialogar sobre esse mesmo processo e relação com e através da escrita.

No caso de Clarice Lispector, ela parece escrever o presente, o já, quase como se não fosse possível existir espaço temporal para pensar, para estruturar, para planear. A escrita leva-a para dentro de si e fá-la questionar-se constantemente: “Agora vou escrever ao

correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante” (1973/2012a, pp. 43-44).

A inscrição do já na escrita faz com que todas as interrupções que dela a façam afastar sejam também incorporadas: “Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre” (p. 45). Interferências estas que, fazendo parte do seu dia a dia de escritora, são assumidas como tal na sua escrita. Um dia a dia de quem vive de e para a escrita, de quem faz uso da escrita para se conhecer melhor, de quem renuncia a um saber escrever bem, de quem rejeita regras, gêneros literários e goza de uma liberdade sem fim, que a faz avançar, ora com medo, ora sem: “Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. (...) — já estou sem medo. O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo” (p. 53).

Qual o assunto da escrita de Clarice que não seja o assunto de escrever em si mesmo, fazendo da escrita, enquanto ação, ser ela mesma o seu método de investigação, de procura e de descoberta,

onde as fragilidades e os receios são assumidos na escrita como fazendo parte integrante dessa procura de si? Como não me encontrar em Clarice? Como não me encontrar em alguém que como eu sente uma enorme necessidade de liberdade, de lutar contra sistemas, de fugir do certo, do que dizem ser o mais certo, do que dizem ser o mais racional e pragmático, menos envolvido e mais distante de mim? Como me distanciar de mim para falar do meu processo que tem usado a escrita como método de investigação?

(— Investigação de quê? De ti própria e de que és feita? De quem e do que gostas? Isso interessa a quem? A ti e mais quem?)

(— “Sou: o que vi” (Lispector, 1964/2000, p. 54).)

Também em Clarice, o medo de errar e a forma como combate e integra esse medo, não é excluído de si, da sua escrita: “E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia — é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a «verdade» fosse aquilo que posso entender — terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. A

verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei” (p. 88).

Não quero, ao voltar a Clarice, voltar às inquietações do início, do momento em que tive que me preparar para trabalhar, do momento em que ainda não era consciente em mim esta atração pelo erro, pela falha, pela interferência, pela denúncia, confissão e autorreferencialidade. No entanto, ao voltar agora a Clarice, torna-se mais clara, esta atração que tem contaminado as leituras, a escrita e as vivências. Sem procurar, o encontro no outro tem sido feito sobretudo nesse encontro com a ideia de liberdade de trabalhar sem ser sujeito a determinadas restrições e em que o erro é assumido como fazendo naturalmente parte do processo. As restrições existem no sentido em que considero serem estas também as fronteiras entre o que fui encontrando e mobilizando nesta escrita e aquilo que eu não tive oportunidade ainda de conhecer (ou de criar elos de ligação entre si a partir de mim). Parece-me que entrei nesta investigação cega e surda e num processo inverso ao qual seria desejado. Clarice parecia falar por mim. Quando me confrontavam, no início, com a necessidade de existir uma pergunta de partida para fazer uma investigação, eu não conseguia apresentar uma que tivesse um sentido claro e com limites precisos. Avancei com medo e lutando permanentemente com esse medo. A escrita levava-me a fazer muitas perguntas (e não a uma em particular que

servisse de guia) e a não querer propriamente respostas que apaziguassem o estado, também ele permanente, de inquietação. Clarice parecia falar por mim: “Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta. Não, nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto, a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas, e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à da resposta, e então eu pudesse entender a resposta” (p. 108).

Sinto que talvez chegue ao fim, seja ele qual for, com a pergunta de partida clara e transparente como água. Será esse o momento em que irei sentir o círculo fechar-se? Em que irei sentir o fim chegar?

Por ora, ainda não o sinto. E por isso continuo.

Ao voltar a folhear *A paixão segundo G.H.* (1964/2000, de Clarice Lispector, encontro estas passagens: “Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito (...)” (p. 126-127), “(...) e tudo o que a gente acha bonito é às vezes apenas porque já está concluído. (...) Não quero a beleza, quero a identidade” (p. 128).

Quem mostra o processo, quem o revela ao público, não mostra o bonito, mostra constantemente o feio, as entranhas, as hesitações, os erros, os conflitos, as incoerências, as lutas, os desenhos ina-

cabados, os livros sem fim, os livros por vir em suma, a sua identidade e singularidade.

O ato público é o confronto com outro, é o momento do afastamento, do distanciamento, do “já não há volta atrás”, do assumir, do partilhar e, neste caso, do falar. Falar sem ser através da escrita. É a derradeira prova oral. Em que te mostras e tiras a máscara que te protegeu até então. Sais, e entregas-te ao outro, ao público, aos avaliadores, aos legitimadores. Serás aprisionada e destruída no confronto com o que não fizeste. Com o que deveria ter sido o teu processo de investigação, com o que deverias ter lido, com a falta de estrutura, com a falta de foco, com a falta de método.

(— Ainda hoje te questionas relativamente à pertinência do teu trabalho? Ainda hoje te questionas sobre que conhecimento, útil para a academia<sup>35</sup>, estás tu a produzir? Ainda hoje te questionas sobre em que moldes te enquadras, em que comunidade te inseres e em que discussão te implica?)

(— Sim.)

(— Então prepara-te para continuares, nesse derradeiro momento público, a falhar! Vão te faltar as forças e a segurança necessárias para te mostrares, para assumires o que escreves como escreves.)

---

<sup>35</sup> (— “Academia. Não generalizar” (Catarina Martins, 23 de Março de 2016).)

(— Será que me imagino como Vîlnius<sup>36</sup> no seu “Teatro da Realidade”, em que o seu objetivo principal, perante o público do congresso sobre o Fracasso, era efetivamente fracassar na sua apresentação? Já Enrique Vila-Matas, convidado para o mesmo congresso, ficou com uma dúvida perante o convite: “E fiquei apenas com uma dúvida para as horas seguintes: pôr a máscara de fracassado ou continuar a levar a minha vida normal de fracassado” (2012, p. 10). Curiosamente, Vîlnius, acabou por fracassar no objetivo que tinha em fracassar. Neste caso, o fracasso deu-se de qualquer modo. Provavelmente, o veredicto final que me aguarda, será: Fracasso aprovado por unanimidade e com distinção!)

(— Sofia, por hoje chega, amanhã ainda te arrependes do que acabaste de escrever! Hoje, apenas te digo: “Dessa dor só te lembrás nas alturas em que inventas vários motivos para sofrer. Essa dor não a trazes. Essa dor só a usas quando queres fingir que não sabes rir. Essa dor não existe. Essa dor nunca sentiste. Essa dor não a tens. (Tu isso sabes, não sabes?) Essa dor não te serve. Essa dor só a vestes quando já não tens mais nada a dizer. Essa dor dá-te jeito. Essa dor é perfeita para termos todos pena de ti. Essa dor não é nada. Essa dor só acaba com o que ainda resta de ti. (Mas isso sabes, não sabes?) Porque é que dela precisas? Será mesmo que acreditas que o que não foi é aquilo que hoje te dói? Não te maces,

---

<sup>36</sup> Personagem fictícia em *Ar de Dylan* (2012) de Enrique Vila-Matas.



não te canses... Não te mates, pois outros homens virão fazer de ti o que eles são. Essa dor não é tua, acho que a achaste na rua, ingrato resto de alguém. Essa dor não é nada. Essa dor só acaba com o que ainda resta de ti. Essa dor não existe. Essa dor nunca sentiste, por isso sabe-te bem. (Isso tu sabes que eu sei.)” (Prata, 2010a.)

E, ainda hoje, continuo.

Na incerteza do que vem a seguir, continuo.

Quanto de sonho cabe num trabalho de investigação?

“Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e enganosamente confortáveis, por que não procurar construir mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocadores como o mundo real? (...) Quando escrevi sobre «obras abertas», estava a pensar, precisamente, em obras de literatura que procuram ser tão ambíguas como a própria vida” (Eco, 1994/1997, p. 123).

Também Vila-Matas (2012), em conversa com Vîlnius, disse: “— Eu só sei (...) que a realidade pode permitir-me o luxo de ser inacreditável, inexplicável. Lamentavelmente, uma obra de ficção não se pode permitir as mesmas liberdades” (p. 75).

“Na realidade, tendemos a pensar que quando escutamos ou lemos um relato verbal de qualquer espécie, normalmente assumimos que quem fala ou escreve pretende dizer-nos algo que devemos tomar como verdadeiro, estando por isso preparados para o avaliar em termos de verdade ou falsidade. Por outro lado, pensamos que só em casos excepcionais — quando aparece um sinal de ficção — suspendemos a incredulidade e nos preparamos para entrar num mundo imaginário” (Eco, 1994/1997, p. 125).

Quanto de sonho cabe num trabalho de investigação? Na opção de uma escrita literária em prol de uma escrita científica, num contexto de doutoramento, quanto do mundo imaginário cabe num trabalho de investigação?

Quantas máscaras podemos vestir, quantas nos são permitidas? De força, de fraqueza, de vergonha, de aflição, de dor, de inquietação, de sonho, de angústia, de satisfação, de tristeza, de abrandamento, de aceleração, quantas são oriundas da realidade, e quantas o são dos “bosques da ficção” (Eco, 1994/1997)?

(— “Com que sentido usas a palavra verdade?” (Catarina Martins, mensagem pessoal, 23 Março, 2016).)

(— Verdade para mim é o que me impacta no momento. É o que aquietava uma inquietude. É circunstancial. É o encontro no outro, é o encontro na rua. Agora pergunto-me e pergunto-te: mas qual o rigor

científico ou o distanciamento crítico perante aquilo que nos arrebatava, nos emociona, nos abala, nos acolhe e nos move? Que verdades são estas?)

## Bibliotecas

(— Com que convicção usas a palavra investigação (Catarina Martins, 23 Março, 2016)?)

Sempre que começo a escrever com a intenção de escrever *sobre* alguma coisa, bloqueio. E quando o sinto, o bloqueio, começo a escrever assim. Ainda sobre nada. Apenas sobre o impasse. Sobre o que provoca o bloqueio. Apenas sobre o facto de que quando nos colocamos numa posição de querer fazer algo, o queremos fazer bem, como deve ser. E, porque queremos fazê-lo bem, vamos primeiro procurar ler sobre a coisa em questão. Mas, ao fazê-lo, ficamos de imediato presos às palavras dos autores que escrevem muito bem sobre essa mesma coisa. Ficamos com a sensação de que não o poderíamos fazer melhor. E, como não o poderíamos fazer melhor, sentimo-nos impotentes e sem ter coisas para escrever ou sem saber como pegar nessas coisas que foram já tão

bem escritas. Resta-nos roubá-las. Apropriarmo-nos delas e inscrevê-las em nós como se fossem nossas. A certa altura não sabemos mais quem escreve. Se somos nós ou se todos os que se inscreveram em nós. Somos feitos das leituras que fazemos e das experiências que vivemos. A leitura em si é uma experiência transformadora. Transforma-nos e transforma inevitavelmente as nossas ideias e forma de escrever.

Afasto-me do que estava a ler, do que me estava a bloquear e digo apenas, para já, que o assunto sobre o qual queria tentar escrever era: a generosidade de alguns autores. Generosidade no sentido em que, no que escrevem, se consegue perceber o que leem. No sentido em que nos dão de presente as suas referências e como assim, no modo como as mobilizam e relacionam, constroem um outro saber que pode partir de uma ferida que é só sua. Queria escrever sobre a generosidade que empregam na própria desconstrução, dessacralização ou redefinição da ideia de Autor ou de Obra. A palavra “generosidade” — associada ao modo como alguns autores nos dão pistas (mais ou menos camufladas) das suas referências — ouvi-a pela primeira vez da boca de Jorge Ramos do Ó num encontro aberto realizado na FBAUP<sup>37</sup>. Por querer voltar à sua voz e a esta palavra em particular, revisito agora

---

<sup>37</sup> Ó, J. R. do (2015, Abril) *O Desejo de uma Escrita Intertextual na Universidade: Os casos Blanchot, Foucault e Derrida*. Encontro Aberto no âmbito do Doutoramento em Educação Artística (DEA), organizado pelo Núcleo de Educação Artística (NEA). FBAUP, Porto.

os apontamentos que fiz na altura e procuro-a. Encontrei: “Barthes é generoso”. A palavra apareceu, no caderno de apontamentos, escrita apenas uma só vez e associada a Roland Barthes. E agora, como desdobrar esta ideia que me fez querer escrever sobre ela?

Percebi que queria escrever sobre generosidade porque constatei também que tenho reunido, por curiosidade, livros que nos dão precisamente esse acesso direto às referências literárias de determinados autores, como por exemplo: *Biblioteca Pessoal* (2014)<sup>38</sup> de Jorge Luis Borges, *Biblioteca* (2004/2006) de Gonçalo M. Tavares, *Livro dos Amigos* (1922/2002) de Hugo von Hofmannsthal ou até mesmo *Bartleby & Companhia* (2000/2013) de Enrique Vila-Matas.

Ao revisitar os apontamentos do seminário, deparei-me também com as seguintes questões apresentadas por Jorge do Ó: “Quando lemos, como é que podemos não ficar presos ao que o texto diz? Quando tomamos posse dos textos, estamos mais atentos ao processo do texto ou ao que ele diz? Como é que nos constituímos como leitores? Como é que os autores se construíram como autores? A ideia de Obra impede as pessoas de escrever. Uma escrita inventiva é a que se faz contra os bloqueios institucionais de

---

<sup>38</sup> “Quando morreu, Borges já tinha escrito os prólogos dos primeiros sessenta e quatro títulos de uma série de cem que haveria de constituir uma coleção, a sùmula das suas preferências literárias — a sua biblioteca pessoal.” Em contracapa do livro *Biblioteca Pessoal* de Jorge Luís Borges (2014).

escrita. Se a tese for feita dentro da vida não é fechada”.

Penso que estas questões, revisitadas agora, foram estando, desde então, subterrâneamente presentes no meu processo de escrita. O que é esta experiência de escrita de uma tese senão aquela que se confronta constantemente com os bloqueios institucionais de escrita e que se faz dentro da orgânica de uma vida quotidiana (ora fechada dentro de uma rotina, ora aberta a novos encontros)? O que é esta experiência senão a de uma tese que se vai deixando transformar no confronto com o processo de determinados textos, ignorando muitas vezes o que dizem, as histórias que contam, os conceitos que mobilizam e que se deixa arrebatar por pequenas coisas, por pequenos indícios deixados de como também os outros problematizam precisamente os seus próprios processos de trabalho?

Estará na altura de me voltar a encontrar com alguns desses textos? Arrebatadores e em simultâneo aterradores? Que foram lidos e, logo depois, arrumados num arquivo (quase morto) que não foi mais revisitado. Arquivo, por isso, renunciado desde então. Páro por agora e amanhã recomeço a partir da revisitação desse arquivo. Tenho um texto em mente ao qual gostaria de voltar: *A morte do autor* (1968/1984) de Roland Barthes.

Já é amanhã, ou seja, hoje. Li o texto mas deixo-o para já em suspenso.

Somos feitos de contradições, voláteis (no sentido figurado) e extremamente influenciáveis. Difícil seria mantermo-nos iguais, sempre com as mesmas convicções. Por isso diria que ler transforma o escrever e que a ação de escrever é em si mesma um método de investigação.

(— Catarina, é com esta convicção que uso a palavra investigação.)

Se afirmo que me interessam os autores que nas suas obras assumem os precalços e contradições encontrados nas suas investigações, se digo que me interessam os autores que assumem que a sua obra vive também de contratempos ligados à vida quotidiana (porque não somos só o que mostramos fazer, seja através da escrita, da pintura, do filme, da escultura, do desenho, ...), se afirmo que esse entrecruzamento da vida quotidiana com a vida profissional e/ou artística me interessam, é porque sou feita precisamente desse entrecruzamento. Não sou só o que escolho mostrar ser. Não sou só o que escolho escrever e, todos os receios assumidos são, não só, tomadas de decisão fixadas no ato de escrever, como estratégias de construção de uma versão de mim. Uma versão que por mais transparente que tente ser, não deixa de ser também a construção possível através da limitação da linguagem escrita e dentro dos limites do fazer um doutoramento.



Dentro dos limites deste contexto institucional<sup>39</sup> em particular — Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes do Porto — doutoramento que questiona os seus próprios limites em cada doutorando que acolhe, questionando-o e instigando-o a seguir caminhos menos convencionais, orientando-o para a desorientação, mas que não deixa ele próprio também de se inscrever dentro de um contexto institucional mais alargado e que se estende para lá das suas portas e fronteiras do seu país. Por isso, se vive num clima de tensão, de contradições, de visões e posturas dissonantes, de discussões ávidas de mudança. Onde prática artística e investigação se fundem e/ou confundem. Onde se tenta perceber o que é Investigação em Arte (definição e discussão que apenas existe no seio de contextos institucionais artísticos e nos seus programas doutorais). Onde métodos de investigação, como por exemplo, a *A/r/tografia*<sup>40</sup> são evocados para tentar enquadrar e experimentar determinado caminho. Onde as fronteiras e os limites são difíceis de definir. Onde conceitos como “hibridez”, “mestiçagem” e “contaminação” são gastos até ao ponto de o seu desaparecimento ser ansiado.

Entre o conservadorismo e a abertura total, encontro um espaço de

---

<sup>39</sup> (— Catarina, Academia, neste sentido. Na particularidade do contexto institucional em que me insiro.)

<sup>40</sup> Referência a Irwin, R. L. (2004). *A/r/tography: a metonymic métissage*. Em R. Irwing & A. de Cosson (orgs.). *A/r/tography: Rendering Self through Arts-Based Living Inquiry* (pp.27-38). Vancouver, Canada: Pacific Educational Press.

conforto e em simultâneo de desconforto. Vivo no meio de opiniões contrastantes e é nesse clima que a minha escrita se vai construindo. Esta instituição que tanto me acolhe como me assalta, faz-me avançar por caminhos incertos e ao mesmo tempo faz-me temer essas mesmas escolhas. Não posso, por isso, deixar de temer também esta academia em que me insiro — que se redefina constantemente, que se contrói na vontade de se desdobrar em múltiplas possibilidades e que se mantém nos problemas, nos conflitos e problematiza-os ao ponto de não ser mais possível chegar a conclusões fechadas ou, sem querer ser redundante, conclusivas — porque foi dentro desta que também me aconselharam, ainda em inícios de 2013, em jeito de segredo e conselho vital na revisão do meu primeiro esboço de intenções de projeto de tese, da seguinte forma:

“1. NUNCA:

- a) usar a 1 pessoa do singular.
- b) incluir escritos íntimos, nem coloquiais.
- c) denegrir, diminuir, trivializar, obscurecer a investigação ou o processo de investigação (pois na defesa da tese pode aparecer alguém que se vale das tuas hesitações e incertezas para contestar todo o teu trabalho).

2. USAR:

- a) verbos no presente e no infinitivo "antecipa-se que", "a partir de tal e coisa, encontra-se a necessidade de x e y", etc.

b) DISTANCIAMENTO total da escrita, como se estivesse em Marte a ver-te cá em baixo, para transmitir rigor intelectual e capacidade de análise crítica, mesmo quando se está envolvido/a nos projectos.

c) vocabulário variado, rico e até pomposo.” (anónimo, mensagem pessoal, 22 Março, 2013)

Se como uma boa doutoranda, acolhesse todas estas lições, item por item (como verdades ou regras inquestionáveis) — que apesar de me terem sido dadas pessoalmente e com a melhor das intenções, ouço muitas vezes, demasiadas vezes, a serem dadas a todos por igual independentemente da natureza, especificidade ou singularidade de cada trabalho —, nunca me teria envolvido ou implicado tanto e, naturalmente, o caminho teria sido outro, muito diferente, e provavelmente mais distante de mim. Voltando a olhar para os itens, parece que a cada um, a minha reação foi a de renúncia, ou, uma espécie de resposta à *Bartleby*, o escrivão, de Herman Melville (1853/2009):

“— Preferia não o fazer.”

Por isso, o distanciamento que tento agora ter, é o distanciamento possível dentro de uma escrita envolvida com ela própria, comigo e com toda uma experiência de leituras e vivências feitas desde então.

Será que consigo voltar agora ao texto? Terei que deixar esta questão mais uma vez suspensa até amanhã. Dia de trabalho perdido, o de hoje? Julgo que não. Amanhã voltarei.

Voltei mas apenas depois de algumas noites inquietas e de alguns dias passados em família, alienada das festividades próprias da época — Páscoa —, já que queria, assim que possível, voltar à escrita e ao texto *A morte do Autor* (1968/1984) de Roland Barthes.

“Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, (...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (pp. 51-52);

“(...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (p. 52);

“(...) o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, *a escrita*), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma actividade a que poderíamos chamar

contra-teológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei” (p. 52);

“Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (p. 53);

“(...) o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (p. 53).

Interessa-me explorar/apropriar desta ideia de um leitor que nasce a partir da morte do Autor, e que, através da escrita, se reinventa e se transforma a cada passo, pelas leituras que faz, mobiliza e tece. Poderá ter que ver com a ideia de generosidade que tinha como intenção desenvolver. No entanto, um dos fatores que me mantém ligada a determinados livros (enquanto leitora que tem estado ligada à escrita neste contexto) é o modo como o autor se implica na sua

escrita enquanto pessoa que escreve, ou, em determinados filmes, o modo como o autor se implica nos seus filmes enquanto pessoa que se debate com questões do seu ofício numa estreita ligação com o seu quotidiano. Não me interessa propriamente o autor enquanto pessoa que é no seu dia a dia porque mesmo havendo vestígios de vivências quotidianas, de circunstâncias oriundas da realidade deixados nos textos ou filmes ou em outros objetos artísticos, tenho consciência que são sempre escolhas e que resultam daquilo que é possível construir dentro dos limites da especificidade de cada prática artística mesma quando as fronteiras destas são permeáveis.

“(…) sucedendo ao Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (p. 52).

Talvez a designação de “ser escrevente” de Maria Gabriela Llansol seja também uma outra possibilidade para designar este *scriptor* que escreve o aqui e agora, que nasce com o texto, que se opõe à ideia de Autor, que se assume antes de mais como um leitor ativo, infinitamente moldável, que se alimenta de um por vir e que se agarra à ideia do que ainda não é.

“Para Maria Gabriela Llansol o ser escrevente é alguém que escreve sem medo da deformação pelos caminhos que trilha. Como se o que devêssemos aprender a ler fosse uma camada moldável, transparente, em confluência com a hibridez do espaço e todos os seus ruídos” (Bethonico, 2012).

E talvez agora faça sentido voltar à ideia de generosidade a que atrás me referi.

Jorge Luís Borges, no prólogo da sua *Biblioteca Pessoal* (2014) afirma o seguinte: “A série que prologo e que já entrevejo quer dar esse prazer<sup>[41]</sup>. Não escolherei os títulos em função dos meus hábitos literários, de uma determinada tradição, de uma determinada escola, de tal país ou de tal época. «Que outros se gabem dos livros que lhes foi dado escrever; eu gabo-me daqueles que me foi dado ler», disse eu uma vez. Não sei se sou um bom escritor; penso ser um excelente leitor ou, em todo o caso, um sensível e agradecido leitor” (p. 7).

Talvez a generosidade a que me queria referir tenha que ver, essencialmente, com esta afirmação de Jorge Luís Borges, que, de algum modo, me parece ir ao encontro da noção de

---

<sup>41</sup> “Os professores, que são quem dispensa a fama, interessam-se menos pela beleza do que pelos vaivéns e pelas datas da literatura e pela prolixa análise de livros que se escreveram para essa análise, não para o prazer do leitor” (Borges, 2014, p. 7).

autor/*scriptor*/leitor de Roland Barthes. Para escrever, uma das condições necessárias, será o autor assumir-se antes demais como leitor e que a escrita se faz através da relação que se estabelece com as leituras que, por uma razão ou outra, terão sido impactantes nas suas vidas. E, por se assumirem como leitores, não deixam de pensar, quando escrevem, no leitor que os irá ler. Borges remata o seu prólogo da seguinte forma: “Oxalá que sejas o leitor que este livro aguardava” (p. 8).

Para cada livro escrito existirá sempre um leitor que na sua leitura se encontra, que fará como suas as palavras lidas e que as roubará *sem dó nem piedade*.

Também Gonçalo M. Tavares, na sua *Biblioteca* (2004/2006) escreve uma breve nota inicial: “O ponto de partida deste livro é a obra dos autores — nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu ritmo próprio. O percurso de leitura poderá ser determinado pelo acaso ou pela vontade dirigida (e não apenas pela sequência da paginação). Agrada-me a ideia de que alguém possa ler alguns destes fragmentos hoje, e outros daqui a alguns anos” (p. 9).

Mesmo que este seja um livro composto apenas por citações de outros, e se perceba a ideia de uma leitura avulsa, Gonçalo M.



Tavares tem uma postura bem diferente da que adoptei há umas frases atrás: “Fico furiosa ao imaginar que me possam ler de forma rápida e superficial sem sentirem a cadência da escrita. O passo a passo da escrita. A formulação de cada palavra, de cada sentido”. Como posso eu exigir um leitor que seja total, que leia o passo a passo do que escrevo, se enquanto leitora não o sou e assumo que, tanto na leitura como na escrita da superfície das coisas, através de frases descontextualizadas da sua origem, se chega à profundidade das inquietações, das feridas, de quem escreve e, eventualmente, de quem as lê?

Folheando então a *Biblioteca* de Gonçalo M. Tavares, de forma salteada, curiosamente, encontrei um fragmento de Roland Barthes. Trago apenas um fragmento desse fragmento:

“Há quem escreva como num testamento: é uma linguagem que separa e deixa apenas parte a cada um. E há depois quem escreva com mão de agricultor: deixa mais do que acabou de deixar” (Barthes citado por Tavares, 2004/2006, p. 151).

Agradou-me a ideia daquilo que, na leitura, vive para além do que foi escrito que terá, suponho eu, que ver com o modo como um leitor (se) lê. Por outro lado, também me agrada a ideia de que aquilo que se escreva, possa ter múltiplas possibilidades de interpretação e apropriação. Ou seja, a ideia de um escritor/agricultor que, enquanto escreve, semeia ideias que alguém, a seu tempo, há-

de colher os frutos. Ou melhor, que após semear ideias, o que delas sobrevive já de si (de quem escreve) não depende. Dependerá de uma série de circunstâncias quase tão instáveis e imprevisíveis como, atualmente, as condições atmosféricas. Neste escritor vejo também um agricultor que escolhe as suas sementes (as pré-existências) e as semeia segundo um determinado critério ou uma determinada ordem, seja ela de natureza mais racional ou mais intuitiva, mais estruturada ou mais exploratória.

Em o *Livro dos Amigos* (1922/2002), Hugo von Hofmannsthal intercala pensamentos seus com citações de outros autores. Deste modo, assume e semeia (dá a ler), não só as suas leituras, as suas escolhas, as suas sementes, como também aquilo que tinha sido já por si colhido, assimilado e depois reescrito enquanto seu.

Esta ideia de assimilação lembrou-me parte de uma carta que a minha mãe me escreveu a 29 de Março de 2013 (que fiz já anteriormente referência, mas que hoje acrescento um pouco mais): “Tudo o que lêes, ouves, acontece à tua volta e absorves quer prestes muita ou pouca atenção, comes ou sentes tem que ser bem mastigado e digerido para se transformar em algo que tenha sentido para ti e possas usar como teu (expelindo o residual como puríssima merda). A filosofia é muito interessante, e a cultura das batatas também mas a subserviência ao conhecimento dominante só resulta em macaqueação”.

Este conselho da minha mãe parece-me traduzir bem esta ideia de como a leitura, ou a absorção do que está no nosso entorno, terá que ser feita de modo a que faça, sobretudo, sentido para quem lê/absorve. Esta noção de absorção deixa em aberto o modo como a colheita ou apropriação se possa fazer mas, ao mesmo tempo, coloca-se em forma de alerta para o facto de essa absorção, muitas vezes, poder resultar, na reescrita, em pura “macaqueação” (ou repetição em prol de uma transformação). Este parece-me ser o grande desafio e ao mesmo tempo o grande perigo da escrita e, em particular, da escrita de qualquer tese. A singularidade que tenho identificado em alguns autores (independentemente da área em que se inscrevem), caracteriza-se pelo modo como escrevem o que escrevem, pelo modo como a sua generosidade é mais ou menos dissimulada e pelo modo como através de uma reescrita deixam entrever a profundidade das suas próprias feridas: “É preciso esconder a profundidade. Onde? Na superfície” (Hofmannsthal, 1922/2002, p. 74).

Por profundidade escondida na superfície, entendo que possa ter uma relação com o que é deixado para além do que se acabou de deixar de Roland Barthes. Será um misto entre o que fica de uma intenção de ambiguidade do escritor e o que o leitor entenderá dessa possibilidade de ambiguidade deixada em aberto.

A este propósito, lembrei-me de voltar a reler um diálogo de Gon-

çalo M. Tavares em *O Torcicologologista, Excelência* (2015), intitulado *A década certa: linguagem exacta*.

— Meu caro, o que é necessário é parar diante de uma frase e ficar em redor dela um bom período de tempo até a entender por completo. Não lhe parece?

— Não.

— Há uma frase que me agrada. Podemos fazer, digamos, uma pequena dança mental em redor dela?

— Não sou bailarino, tropeço constantemente no meu pé esquerdo... Mas diga, Excelência.

— «Quem morrer pelo seu rei nunca mais o torna a ver.»

— Ora aí está. Mais uma verdade com a exactidão de uma conta de somar, dois mais três igual a cinco. Não precisamos de dançar em redor dessa frase, basta-nos saber contar pelos dedos. Neste caso, subtrair: um menos um é zero.

— Quer que eu lhe diga, Excelência: são frases destas que nos fazem acreditar que a linguagem ainda tem margem para progresso. Se continuarmos a aperfeiçoar as frases, daqui a muitos séculos conseguiremos uma linguagem oral e escrita tão precisa como a matemática.

— É o seu desejo?

— Sim. Uma frase que funcione como uma flecha que vai directa ao alvo, sem desvios nem paragens para jantar. Eis aquilo que é necessário introduzir na linguagem. Uma linguagem que utilize o

alfabeto para o essencial e não para contar histórias.

— E o essencial é?

— Não sei o que é.

— Não?

— Não. Uma utopia, Excelência, que anda aqui comigo há muitos anos: conseguir construir uma Língua capaz de calcular tão bem como a matemática.

— Mas não vejo a utilidade disso, Excelência, perdoe-me. É que assim ficaríamos com duas matemáticas e com nenhuma Língua.

— Ora aí está! Excelente! Sem frases ambíguas, sem dois entendimentos para o mesmo discurso, sem más interpretações, sem abusos de interpretação, sem excessos, sem excessivas cautelas, enfim, seria uma linguagem estatisticamente média. Frases médias, parágrafos médios, adjectivos médios, substantivos médios, verbos médios.

— Uma linguagem incontestável... portanto não interpretável...

— No fundo, acabar com esta confusão de opiniões para aqui e para ali, interpretações, super-interpretações, sub-interpretações, enfim... Vossa Excelência, por exemplo, tem alguma opinião sobre isto:  $2+3=5$ ?

—  $2+3=5$ ? Vossa Excelência está a perguntar-me se eu tenho opinião sobre  $2+3=5$ ?

— Sim. Tem alguma opinião?

— Está certo, portanto não tenho opiniões. É cinco.

— Lá está.

— Confesso: diante de  $2+3=5$  fico sem opiniões, eu que sou um senhor que tem opiniões sobre tudo. Diante do  $2+3=5$  fico calado como um parvo, como alguém que apenas contempla e não interpreta, como alguém que não tem valores, que não julga, etc. Enfim, Vossa Excelência acha mesmo que a linguagem deveria ser assim? Que deveríamos utilizar o alfabeto como utilizamos os algarismos, com a mesma precisão?

— É a minha utopia: que o alfabeto no futuro se transforme numa coisa séria. Em números, portanto.

— Meu caro, Vossa Excelência está no século certo e na década certa, parece-me. É que há já quem esteja a trabalhar nisso. Uma Língua que seja escrita em percentagens, eis a utopia que por aí avança. Vossa Excelência está bem acompanhada.

— No fundo, toda a nossa conversa começou com esta frase: «Quem morrer pelo seu rei nunca mais o torna a ver.»

— Isto é, colocando a questão de outra forma: se queres tornar a ver o teu rei, não morras por ele. Eis um conselho ou, vá lá, uma sugestão.

— Um bom conselho. Um conselho de amigo, digamos. Um belo e exacto conselho verbal” (Tavares, 2015, pp. 228-231).

(— “Mas o próprio do escritor é, em cada obra, reservar o indeciso na decisão, preservar o ilimitado junto ao limite, e nada dizer que não deixe intacto todo o espaço da fala ou a possibilidade de dizer tudo” (Blanchot, 1959/2005, p. 149).)



## **Espaço da impossibilidade — espaço do que ainda não é — espaço da investigação**

(— “Olá Catarina [Almeida], quando assisti à tua apresentação fiquei curiosa pelo modo como abordaste (se foi o que percebi) a ideia da escrita em si como trabalho de investigação no âmbito da investigação em artes. E que tentaste no prólogo da tese ensaiar essa possibilidade. Certo?” (mensagem pessoal, 6 de Abril, 2016).)

(— “Olá Sofia, sim, de certa forma é isso. O prólogo foi mais uma provocação, mas também um ensaio — entre outras possibilidades — de uma escrita entendida nesse âmbito da investigação em arte. Há um autor que cito na tese, o Magnus Bärtås, que trabalha essa ideia de escrita também, embora de modo diferente” (Catarina Almeida, mensagem pessoal, 6 Abril, 2016).)



(— “Olá Catarina, só para te dizer que, eu que tenho resistido a envolver-me com o universo dos artigos científicos, teses, livros sobre métodos de investigação, etc., quando passei os olhos na tua tese, a cada salto que dava, ficava por uns momentos agarrada. Passei os olhos também pela tese do Magnus Bärtås (agradeço a referência) mas agradeço sobretudo o teu trabalho por, sem medo, desmistificares, desconstruíres e problematizares este mundo da investigação artística.

P. S. Eu, provavelmente, entrarei na categoria da *porcaria* que se anda por aí a fazer dentro deste meio. A tentar através da escrita desenvolver um trabalho (artístico?) que se auto explica constantemente e que acaba por não conseguir sair dessa tentativa de se tentar explicar. Ou seja, começou com uma intenção e transformou-se em algo vicioso, como a escrita que explica a escrita, ou uma espécie de método que vai explicando a ausência de método, ou, quem sabe o que *isto* é?... Vou lendo e escrevendo e nesse processo vou-me encontrando” (mensagem pessoal, 13 Abril, 2016).)

(— “Olá Sofia, ainda bem que leste, e ainda bem que tens algo a dizer, porque o que temo com boa parte dos trabalhos académicos que saem em fornadas sucessivas, é que fiquem sempre e para sempre esquecidos em qualquer biblioteca, ou em qualquer repositório digital, sem que alguém alguma vez lhes ponha os olhos.

Pela natureza dos teus comentários, mas sobretudo pelo facto de teres lido um bocado de mais um trabalho académico, agradeço-te — e ainda mais quando isso te obriga a saíres de um lugar de que não querias sair. E eu percebo muito bem a tua resistência! Acho é que não deve ser uma resistência ao universo generalizado dos artigos científicos, mas sim ao lado negro desta academia, vaga quantas vezes, impessoal quase sempre, autoritária, de alguma maneira, acho que sempre. Mas, e diferentemente daquilo que deixas em P. S., não incluiria nunca o teu trabalho — o que em tempos fui conhecendo dele, é claro — nessa toxicidade da academia. Pelo contrário, parece-me que lutas muito por não seres absorvida por essa força, e a escrita que procuras faz convergir esse mesmo posicionamento: pessoal, perseverante, exploratória, ousada. Sinto falta de trabalhos ousados, e acho que a tua "auto explicação" tem tudo para se tornar o retrato daquele lugar no mundo que o teu, o meu, e estes trabalhos procuram, tornando o processo visível, nas fragilidades que uma escrita pessoal acarreta, mas com a força de um discurso que também não se contentaria pela expressão de uma qualquer pessoalidade. O que somos não valeria pela constatação do que somos, mas, parece-me, por aquilo que fazemos e tentamos fazer quando saímos de nós e tentamos alguma coisa com os "outros" (as pessoas, a escola, a arte). E é a tentativa e o erro, a repetição, o erro, o pequeno sucesso, o contentamento, o erro, o erro, o erro, a repetição que marcam esse fazer alguma coisa. Tenho a certeza que já sabes isto muito bem e há

muito tempo. A tua escrita vejo-a um pouco assim: à procura, ora contaminando-se com as vozes dos outros, ora afastando-se delas e trazendo mais da tua intimidade, mas sem o aborrecimento de querer dizer o que vai fazer exatamente e a seguir, como se uma escrita mais ousada precisasse do contra-peso mais austero, mas fazendo e dizendo-o ao mesmo tempo” (Catarina Almeida, mensagem pessoal, 13 Abril, 2016).)

(— “Olá Catarina, a luta que dizes que eu travo para não ser absorvida por essa força da toxicidade da academia é o que me leva a criar uma resistência generalizada ao universo dos trabalhos académicos. Não me quero deixar enformar por esses formatos. No entanto, é também aí que reconheço a grande fragilidade do meu trabalho: a recusa de algo que recuso conhecer melhor. Tenho visto muitas provas públicas mas em nenhuma delas senti interesse ou vontade de conhecer melhor o que estava por trás daquele momento. Mas, ao assistir à tua apresentação, senti pela primeira vez, uma sensação de encontro ou pertença. Ali, naquele contexto que definias como o “after artistic research” e no modo como alguns artistas se posicionavam num campo intermédio entre a investigação e a própria produção artística, onde a escrita adquiria um papel mais importante ou diferente daquele que por vezes tem de tentar enquadrar, descrever, relatar, explicar ou legitimar um qualquer trabalho produzido no campo das artes. Ou seja, embora não esteja a produzir trabalho artístico nas artes visuais e/ou plás-

ticas, a escrita em si tem-me servido como meio de me sentir envolvida num processo criativo onde, a própria ação de escrever, me permite pensar e estabelecer relações entre as artes visuais, as vivências mundanas e rotineiras de um quotidiano, a escrita e, nesse processo, perceber que o mais importante é o que as une: as relações afetivas e subjetivas que se estabelecem com as coisas, o que fica subentendido, o que vive subterraneamente às palavras fixadas pelo texto (o que nos cala, o que nos inquieta, o que nos move), a tal intimidade que não se quer exposta. Mas, também por isso, me sinto constantemente a auto explicar, para tentar tornar mais claro (como me pedem) o meu processo de trabalho. Mas, como não quero explicar tudo, e quero que continue a existir um espaço de reserva, de não sentido, acabo por me sentir a cair num ciclo vicioso de quem quer e ao mesmo tempo não quer tornar mais claro esse processo. De quem tenta por outras vias, sem uma qualquer estrutura rígida, explicar-se. E se calhar é aí que entra, no espaço da escrita, o que referes como um posicionamento: “pessoal, perseverante, exploratório e ousado”, mas que cai muitas vezes em paradoxos e contradições que fragilizam (ou não) esta “narrativa”. Depois de ter tido acesso à tua tese, dela trago um excerto e incluo-o como se comigo continuasses a conversar (“Sofia, mensagem pessoal, 15 Abril, 2016).)

(—“Nem a arte, nem a investigação, pretendem explicar a realidade, ou, de alguma forma, fixá-la e atravessá-la. A sua ideia é muito mais

a de experimentar uma entre muitas formas de estar no mundo e em contexto com os outros. Contrariamente a estar alienado, trata-se de estar constantemente alerta e questionando, na tentativa de compreender momentaneamente uma articulação particular. Não há, portanto, a preocupação autoritária de discernir entre o que é verdade e o que é fantasia, separando a realidade da ficção. Isso não é, de todo, o que realmente importa aos artistas nem aos investigadores, uma vez que o resultado mais interessante e gratificante é, geralmente, aquele que hibridiza estes dois pólos<sup>42</sup> (Almeida, 2015, p. 80).)

(— “Trago também um excerto da tese de doutoramento Magnus Bärtås que me pareceu pertinente trazer para este contexto e introduzo-o na nossa conversa:

“No que toca a trabalhos artísticos pode-se dizer laconicamente: nunca se pode declarar que uma expressão artística específica faz a alguém qualquer bem. Contudo, a veracidade é um assunto problemático na representação de todos os géneros, muito menos em trabalhos que se ocupam com os processos da história e da memória nas quais o intervalo temporal e espacial entre eventos se torna crucial. Também não acredito que a arte é “boa”, “útil”, “aplicada” ou verdadeira em nenhum sentido instrumental ou retórico. Consequentemente, penso que a pesquisa artística não

---

<sup>42</sup> Tradução para Português por Catarina Almeida (autora da tese escrita em inglês).

pode ir ao encontro das exigências "da economia baseada no conhecimento" embora acredite fortemente que esta pesquisa possa expandir o conhecimento acerca da prática artística e dos seus métodos"<sup>43</sup> (Bärtås, 2010, p. 17).)

(— "Sabes, Catarina, gostava de chegar ao fim com esta mesma convicção: "acredito fortemente que esta pesquisa possa expandir o conhecimento acerca da prática artística e dos seus métodos." Será que é nesta discussão e comunidade — a da Investigação em Arte — em que me insiro ou enquadro? Mas, sob que prática artística? A da escrita?

Ontem fui assistir ao *SWEATBOX – Imagens para uma Estratégia Plural do Desenho e(m) Investigação*<sup>44</sup> e, curiosamente, em algumas das apresentações, pressenti o desejo de se explorar as limitações, os entraves, as dificuldades, o espaço entre, o espaço de reserva, as "imagens em falta". Pressenti em alguns investigadores, que são simultaneamente artistas e professores, a vontade de se manterem precisamente nos problemas ou impossi-

---

<sup>43</sup> Tradução a partir de "When it comes to artworks, one could laconically say: one can never tell whether a particular artistic utterance does anyone any good. However, veracity is a problematic issue in representation of all kinds, not least in works occupied with processes of history and memory where the temporal and spatial lag between the events becomes crucial. Neither do I believe that art is "good," "useful," "applied," or "truthful" in any instrumental or rhetorical meaning. Accordingly, I don't think artistic research can meet the demands from the "the knowledge-based economy" although I strongly believe this research can expand the knowledge about artistic practice and its methods" (Bärtås, 2010, p. 17).

<sup>44</sup> Encontro do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade realizado a 14 de Abril de 2016 na FBAUP, Porto. Acedido em <http://www.i2ads.org/blog/2016/04/05/sweatbox-imagens-para-uma-estrategia-plural-do-desenho-em-investigacao-14-abril-fbaup/>

bilidades detectados nas suas investigações. Nesse sentido, interessou-me particularmente o trabalho de Nuno Sousa — *Imagens em Falta: O Desenho como Trabalho da Memória* inserido no painel intitulado: *Desenhar entre factos e ficções* (2016, Abril) — não só pela sua ligação afetiva ao tema, que se prende com uma espécie de “investigação doméstica” da história da sua família — onde se cruzam desenhos feitos a várias mãos, que se foram construindo na tentativa de reconstituição de um lugar e das suas vivências (um palacete que já não existe e onde outrora os seus avós viveram enquanto caseiros)<sup>45</sup> a partir de testemunhos de familiares que recorrem apenas à sua memória —, mas também pelo facto desses registos gráficos resultarem em registos ambíguos que como Nuno diz, “são diferentes visões do palacete, todas incorretas e ao

---

<sup>45</sup> “Durante cerca de trinta anos, os meus avós maternos, a minha mãe e os meus tios, viveram num palacete do séc. XIX em Matosinhos, antiga propriedade do Conde de Alto Mearim, junto ao mercado municipal. O meu avô era na altura vigilante do armazém de uma empresa de exportações que tinha comprado o palacete uns anos antes, a minha avó era doméstica e cuidava do jardim da propriedade. De um modo que considero particularmente irónico, a minha mãe e os meus tios, que viveram no limiar da pobreza, habitaram durante a sua infância e adolescência num palacete onde décadas antes havia vivido um conde e a sua família (mais propriamente, num anexo, mas tendo acesso a todo o terreno da quinta e a parte do edifício principal). O edifício foi entretanto demolido (faseadamente, entre 1973 e 1980) tendo a minha família passado a habitar um apartamento perto do local. Décadas mais tarde, aperceberam-se que não possuíam fotografias do edifício, sendo que até hoje não conseguiram encontrar qualquer imagem com suficiente definição para o poder documentar. As poucas imagens encontradas provêm de registos fotográficos do porto de Leixões, onde o referido palacete é visto muito ao longe, perdendo-se no meio do arvoredo que o circundava. As histórias passadas nesse espaço, assim como a curiosidade da desproporção entre o nível económico de vida dos seus habitantes e a grandiosidade do local, marcaram, até aos dias de hoje, as gerações de familiares que não chegaram a conhecer o edifício. Para as gerações seguintes, o palacete desaparecido adquiriu o estatuto de pequeno mito, símbolo de uma identidade familiar: a de gerações de trabalhadores precários, habitando lugares e terrenos que não lhes pertencem, entrando e saindo de casa pela porta dos fundos. Em 2012, após a morte do meu avô e com a colaboração de alguns familiares, iniciei uma reportagem gráfica acerca das memórias das pessoas que viveram no palacete” (Sousa, 2016, Maio - Junho).

mesmo tempo verdadeiras”, construídos na ligação entre uma “ética em relação aos factos reais e uma dimensão afetiva que lhe permite divagar” onde, a partir dessa ligação, entre uns vestígios verdadeiros e outros imaginados, sobrevivem memórias que se sobrepõem, que se transformam e se emancipam, tornando-se, por isso, “autónomas”. Aliados a apontamentos escritos, a desenhos de observação de momentos domésticos da atualidade, a outros desenhos que fazem parte desta investigação, o “exercício do desenho” em si, que não quer chegar a reconstituições fidedignas, que tem “temperamentos e ritmos diferentes”, é o que me parece ser o mais interessante na intenção de todo o processo. Aqueles desenhos que vivem na potência do que poderiam ser, que atravessam tempos e memórias diferentes e que se mantêm naquele espaço de indefinição, naquele espaço por cumprir, naquelas “nuvens de desconhecimento”, onde as “imagens em falta”, obsessivamente perseguidas, permanecerão sempre em falta e viverão entre factos e ficções. E é nesta perseguição do que falta aliada a uma implicação pessoal, que me parece existir o espaço de sobrevivência mais singular para o exercício do desenho, para o exercício da escrita e para o exercício da investigação artística” (Sofia, mensagem pessoal, 20 Abril, 2016).)

(— “Olá Sofia, o termo “nuvens de desconhecimento” é da autoria do Peter Blegvad. Ele utiliza este termo para referir as soluções gráficas que utiliza quando, na tentativa de desenhar de memória uma



imagem anteriormente desenhada a partir da observação, se apercebe da falta de informação acerca do que pretende representar. De modo a tornar visível esse lapso, esse esquecimento integrante do fenómeno da recordação, Blegvad recorre a dois tipos de solução: utilizar uma trama cruzada nas zonas de que não se lembra; deixar um espaço vazio (nas palavras do autor, "draw a blank"). O termo é uma citação retirada do livro *Diving Trips, Drawing as Reportage* (2005, p. 97). P.S. Às vezes ajuda ler o que os outros escrevem sobre o nosso trabalho, para o entender melhor..." (Nuno Sousa, mensagem pessoal, 20 Abril, de 2016).)

(— "Olá Sofia, da Sweatbox fiquei com duas boas memórias: o trabalho do Nuno Sousa, tal como tu dele falas, e também o do Daniel Silvestre<sup>46</sup>. Não tirei apontamentos enquanto os ouvia. Porém, do Daniel achei muito desafiador ele fazer com o desenho aquilo que por vezes tentamos com esta escrita: que misture realidade e ficção, que dilua o sentido de 'verdade' nesses movimentos entre uma coisa e outra, mas que não perca - ou talvez por isso mesmo - o seu sentido performativo. Como um código de símbolos gráficos, de micro-narrativas, o Daniel vai construindo a narrativa da sua investigação à medida que nos fala dela, dos seus impasses e das

---

<sup>46</sup> Referência a: Silva, D. S. (2016, Abril) *A justaposição de estilos em banda desenhada: A Relação entre os Desenhos Exploratórios do Processo e a Construção Narrativa de um Romance Gráfico*. Apresentação inserida no encontro SWEATBOX – Imagens para uma Estratégia Plural do Desenho e(m) Investigação, do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - FBAUP, Porto. Acedido em [http://www.i2ads.org/wp-content/uploads/2016/04/Sweatbox\\_Programa\\_Resumos.pdf](http://www.i2ads.org/wp-content/uploads/2016/04/Sweatbox_Programa_Resumos.pdf).

decisões que toma. Ela nasce precisamente aí, sem que seja necessário defender-se num registo mais académico que complementasse o(s) seu(s) desenho(s)” (Catarina Almeida, mensagem pessoal, 23 Abril, 2016).)

(— Catarina, convidei o Daniel Silvestre Silva a entrar na nossa conversa.)

(— “A observação que a Catarina fez em relação à minha apresentação toca num ponto que me parece importante, porque descreve aquilo que também considero ser uma abordagem justa quando nos propomos explicar o processo criativo deste ou daquele nosso objeto. Há algum tempo recordo-me que partilhei contigo o *Porquê «O Nome da Rosa»?* (1991) de Umberto Eco. Esse continua a ser um livro que me ilumina em relação à ética da explicação dos processos de criação artística. Logo no início ele refere que o artista não deve interpretar a obra (a que ele chama, uma máquina de produzir interpretações, porque é isso que produz na cabeça de cada novo leitor), mas pode tentar explicar como fez. Eu suponho que é nessa explicação que têm necessariamente de vir à tona uma série de experiências pessoais, impressões claramente subjetivas que, como diz a Catarina, misturam realidade e ficção diluindo a noção de verdade universal que a academia costuma privilegiar. Assim de repente, recordo-me de um exemplo desta mistura, quando o Umberto Eco refere que *O Nome da Rosa* (1980) surgiu

da vontade de matar um monge, e adianta que as ideias seminais de muitos romances podem surgir de pulsões deste gênero. Ora, pessoalmente não me identifico com a pulsão do Umberto Eco, mas consigo imaginar que faça todo o sentido vindo de alguém que iniciou a sua formação acadêmica como historiador medieval, tal como consigo imaginar que tratar o período medieval dentro dos trâmites de um romance policial possa ter emergido de um ajuste de contas dentro da sua mitologia pessoal. Apesar de tudo isto, o que me parece mais revelador e pertinente para o caso é que a enunciação de pulsões desta natureza tenha sido feita por alguém que tem trabalho de referência sobre metodologia da investigação. Aquilo que me diz é que para um criador explicar um objeto como O Nome da Rosa, é inevitável começar por basear essa explicação na experiência individual. No meu caso particular, seria no mínimo anedótico se descrevesse na minha tese aquele dia em que “NÓS tomámos conhecimento dos procedimentos da técnica da pesca da lula na praia de Burgau”, ou que a partir daí “inventámos um piano como auxiliar de pesca, porque na altura desenhávamos muitos pianos”. O encontro foi entre mim e os pescadores, a ideia foi tanto minha como um resultado do momento em que me encontrava e, já agora, o avô é meu! Por outro lado, não deixa de ser revelador que, na descrição do seu processo literário, Eco comece por enunciar a experiência individual para depois ir gradualmente baseando a justificação das suas decisões artísticas ora nas características do *medium* (romance literário), ora no contexto que trata (história

medieval + realidade ficcional). Digo revelador porque embora sem se afirmar como tal, o *Porquê «O Nome da Rosa»?* é um esboço de metodologia projetual, ou de criação literária. E como tal, tece uma série de considerações que permitem generalizar alguns aspectos da criação literária, frequentemente baseados em conceitos da narratologia e outras disciplinas instaladas na academia que envolvem a análise literária. O que eu quero dizer com isto é que, embora concorde com a ideia de que a academia tende para a formulação de verdades universais, e que tantas vezes se preocupe demasiado com a “forma” de as obter (como se a “forma” fosse garantia de algum tipo de revelação), por outro lado parece-me perigoso deixar de estudar as conclusões de outros que vieram antes de nós. Na verdade, também os conceitos de narratologia/etc. que os indivíduos antes de Eco pensaram e que ele usa, também esses fazem parte da experiência de Eco. E estou convicto que o ajudaram bastante, fosse de forma mais ou menos consciente, a distinguir melhor as características das águas em que se movia enquanto escrevia o romance. Para concluir, é por esta razão que a minha tese está a ser estruturada a duas vozes distintas. Não fosse esta uma tese/projecto que parte do tema da justaposição de estilos/modos/vozes em banda desenhada. Como te cheguei a dizer, a primeira parte debruça-se sobre um levantamento deste fenómeno tanto a nível histórico como teórico, que baseio nos estudos de outros que vieram antes de mim, onde escrevo num modo impessoal; e num segundo momento, na primeira pessoa, tento explicar como fiz o

projecto, onde cruzo as minhas decisões artísticas com aquilo que estudei sobre o tema de partida” (Daniel Silvestre Silva, mensagem pessoal, 4 Maio, 2016).)

(— Nuno e Daniel, ao pensar no vosso trabalho, cada vez me faz mais sentido a pertinência de voltar a trazer para esta conversa a ligação, anteriormente feita, ao filme *Las plages d’Agnès* [As praias de Agnès] (2008), de Agnès Varda. No caso dela, não é através do desenho que tenta recriar, reconstruir, restituir, construir imagens passadas da sua vida, da sua realidade, mas sim através de outros meios, recursos ou artificios.)

(— No meu caso, “a ausência de imagens fotográficas — e a progressiva deterioração da memória dos que habitaram o espaço — conduziu-me a utilizar o desenho como meio de *restituição*, conjugando imagens feitas a partir de testemunhos e relatos de familiares, desenhos realizados em colaboração e pequenas sequências narrativas. As imagens resultantes desse processo integram a observação, a recordação e a imaginação e constituem o solo que foi necessário revolver na tentativa de resgatar à escuridão as imagens fugidias e difusas da memória” (Sousa, 2016, Maio).)

(— No caso da Agnès Varda, ela recorre a imagens fotográficas, à “imprecisão” da sua memória, a excertos de outros filmes seus, a excertos de filmes de outros que não os seus, ... mas nunca deixando de relacionar o contar da sua história, do seu passado, com o

seu presente, expondo-se e recorrendo ao que ainda existe no presente, sejam locais, pessoas, imagens... que voltou a visitar, e assim vai construindo toda uma história. O mais interessante é precisamente o modo de construir, as conexões que cria entre todos os recursos disponíveis e outros que constrói para o efeito, e o modo como vai tornando transparente todo o processo. Quando me refiro a artifícios, não me refiro a efeitos especiais. Faço antes referência à crueza, simplicidade e, por vezes, precariedade e efemeridade dos materiais utilizados na construção de instalações para a recriação, e não necessariamente reconstituição, de determinadas memórias. Faço referência ao modo como, também ela, é generosa ao mostrar o seu arquivo pessoal, a sua casa, a sua intimidade, as suas referências, os seus gostos e a relação afetiva que tem com tudo isso. Cada vez me parece mais pertinente esta possibilidade de criar ligações entre trabalhos e ofícios de naturezas diferentes mas que no processo tanto têm de comum. Continuo com Agnès Varda e hoje trouxe comigo um livro que comprei desde o momento em que me apaixonei por ela. Desde o momento em que assisti ao filme *Las plages d'Agnès* [As praias de Agnès] (2008), na sua presença, no Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves a 21 de Outubro de 2009. Desse livro trago-vos um pouco mais dela, e incluo-a na nossa conversa:

“Quando utilizo uma objectiva sei perfeitamente o que vai suceder à imagem, depois não tenho nenhuma curiosidade em ver os *rushes*,

sei o que filmamos. Estará bem ou mal, não tenho curiosidade, como se houvesse algum mistério. E não é nada disso, não há mistérios, é exactamente o que se passou, na filmagem, com os erros, os remorsos, a dificuldade. Pode ser uma grande frustração porque nunca se pode obter tudo: o movimento, a beleza, a velocidade, o ritmo, os actores, a palavra, a luz. Tudo foge sempre, filmar é uma espécie de desejo sempre a fugir, ao mesmo tempo apaixonante e um pouco frustrante, mas é nas filmagens que tudo se passa. É nesse sentido que falo de *Cinécriture*, para mim uma maneira de anular a diferença entre o argumento e o filme. Uma espécie de escrita directamente cinematográfica que se pratica desde os *repérages* até à montagem, um argumento que se escreve durante a realização do filme. Penso que a criação, embora haja uma preparação, está ao mesmo tempo na escolha dos cenários e dos actores, no impulso, no esforço, na energia, no tempo que está hoje... está sol e não vou dirigir os atores como se estivesse um dia cinzento... E ainda nos diálogos que escrevo sempre na mesma manhã, às cinco ou seis da manhã, no humor dos atores, nos figurinos, em tudo o resto. Penso que o trabalho de cineasta, esta escrita do cinema, a *cinécriture*, se faz sobretudo na rodagem. Mas também na montagem, porque o acabamento da estrutura, o ritmo final, as associações de ideias, os jogos de palavras visuais e os jogos de imagens se fazem na montagem. Gosto deste trabalho, é preciso entregarmo-nos completamente, abandonarmo-nos ao projecto, trabalhar com o acaso, e para trabalhar com o acaso é pre-

ciso ser muito disponível" (Varda em Cinemateca Portuguesa, 1993, pp. 34-35)<sup>47</sup>.)

(— "Catarina (Almeida), em relação ao modo como descreveste o trabalho do Daniel Silvestre, a propósito de "ele fazer com o desenho aquilo que por vezes tentamos com esta escrita", não te parece que Agnès Varda faz o mesmo, mas com o cinema, com o *cinécriture*? Lembro-me de ter escrito, no início, que acreditava ser possível juntar num só, os dois momentos: o da investigação e o da escrita da tese. A esta distância, parecia ter como intenção esta ideia de *cinécriture* de Agnès, mas associada à escrita, que (se) investiga e ao mesmo tempo se escreve. Em que a escrita se entrelaça com o próprio processo da escrita. Ou, no caso do Nuno Sousa e do Daniel Silvestre Silva, que no desenhar, está precisamente o ato de investigar" (Sofia, mensagem pessoal, 26 Abril, 2016).)

(— "Olá Sofia, penso que em *Las Plages d'Agnès* [As Praias da Agnès] (2008) se vê isso. Ou mesmo em *Les Glaneurs et la glaneuse* [Os Respigadores e a respigadora] (2000), também dela, mas aqui, levo mais para o lado da montagem. Para mim, que acho que há um mistério qualquer no cinema, o cinema acontece precisamente na montagem, pois é aí que vamos buscar os elementos soltos que reunimos, as memórias, os outros filmes, as apro-

---

<sup>47</sup> Agnès Varda em entrevista conduzida por Luciana Fina em Outubro de 1992.



priações, e a partir dessas micro narrativas conseguimos fazer coisas, coisas maiores, e coisas diferentes, mesmo que recorramos sempre aos mesmos bancos de elementos. Consta que o Woody Allen fez outro filme a partir de um filme que já existia: usou as mesmas imagens mas deu-lhe um novo som, e criou o *What's Up Tiger Lilly* [O que se passa tigresa?] (1966), um dos seus primeiros trabalhos. Nunca vi, mas adoro a ideia que exista e a possibilidade de o fazer. Também eu há 2 anos atrás comprei umas quantas fitas de super8 antigas, filmes de outros, na esperança de conseguir um tempo para fazer alguma coisa a partir do que já existia. Acho mesmo que há um mistério nisso. O Hitchcock também falava muito na montagem” (Catarina Almeida, mensagem pessoal, 27 Abril, 2016).)

(— Sabes Catarina, há coisas que só pelo simples facto de sabermos que existem, mesmo sem terem necessariamente sido por nós vistas, me parece ser suficiente e importante para que “a ideia de”, como tu referes, abra portas a quem como tu, se sinta estimulada e veja aí uma possibilidade de encetar um caminho semelhante mas pessoal.)

(— “Sobre o excerto da entrevista com a Agnès Varda que me enviaste, em que perguntaste se havia na descrição do processo criativo dela algum tipo de semelhança com o meu próprio processo criativo, devo começar por dizer que nunca vi um filme dela. Mas

pela descrição do processo que dá na entrevista, a minha resposta tende para o sim, julgo que sim, pelo menos às vezes. No entanto, a haver alguma semelhança, penso que se deve menos à existência de uma afinidade entre criadores, do que à idiossincrasia cultural que juntos vivemos. Devo sublinhar que o que se segue é só uma percepção, pouco fundamentada. Quando li o excerto tracei uma série de paralelos com outros depoimentos que já tinha lido. Em cinema, recordo-me que *Idioterne* [Os Idiotas] (1998) de Lars Von Trier, ou o *Inland Empire* [Império dos Sonhos] (2006) do David Lynch, também foram rodados sem respeitar um argumento pré-determinado. Recordo-me também de peças de teatro a que assisti, onde a narrativa foi construída a partir do material vivo que eram os seus atores durante os ensaios. E existem também uma série de exemplos em BD em que os autores produzem narrativas a partir do próprio processo de produção, aliadas às preocupações e linhas gerais que dispõem no momento. Julgo que muitas tiras do Marco Mendes surgem dessa forma, a partir das conversas que ocorrem lateralmente enquanto desenha os amigos. Quando refiro que este tipo de processo surge de uma idiossincrasia cultural, estou-me a render às evidências de cada vez mais vemos mais criadores a diluírem a fronteira entre arte e vida. Nesse mesmo sentido em que a vida não tem roteiro. Nós temos uma tradição cultural que valoriza o verbo e a racionalidade. Desde Platão o *logos* ficou associado a uma série de entidades eternas, onde a linguagem é o veículo privilegiado para atingir essas verdades universais de que falava há

pouco. Assim de um modo muito atrevido, eu diria que o respeito pelo texto é uma transferência simbólica do respeito que se pode ter por verdades universais, por essa capacidade de raciocínio que deus nosso senhor nos concedeu à sua imagem. Sorte a nossa!... Essa fé na razão pode ser encontrada em vários sítios. Assim de repente lembro-me do Didi-Huberman dizer (na introdução de *Confronting Images*, 2004) que foi o pendor positivista do Panofsky (essa fé na razão aliada à observação) que o distanciou do seu mestre Aby Warburg, tratando de escamotear todos os indícios de subjectividade dos métodos da história da arte que o seu mestre lhe legou. Era um homem do seu tempo, que tentou fazer com que a história da arte fosse aceite dentro dos termos em que as outras ciências humanas também eram aceites. Em banda desenhada, a balança que mede o valor dado à imagem ou ao texto já tem pendido para os dois lados. Mas no passado pendeu sobretudo para a valorização do texto (ou dos escritores). A propósito do Hergé, por exemplo, Benoît Peeters disse que mesmo o desenho deste (a famosa linha clara) está configurado de modo a termos uma percepção inequívoca sobre os objetos representados. Todo o Tintin está perfeitamente alinhado com os princípios de pedagogia da época, que elogiava a clareza de pensamento e suprimia os monstros pessoais. Ultimamente, parece-me, mais autores começaram a perceber que a escrita, a palavra, não tem a tutela completa da narratividade. Há outras estratégias para contar histórias. Ao se esquivarem à ditadura do texto, podem tirar partido da

subjectividade para a obtenção de determinados efeitos psicológicos, podem escrever narrativas a partir de imagens fortes que as antecedem (julgo que é este o meu caso e o do Nuno Sousa), que podem utilizar estratégias que valorizam a autenticidade da experiência, por oposição à premeditação de um texto escrito à secretária e longe do seu tema. Há aqui muita simplificação da minha parte, mas é como te dizia, é apenas uma percepção pouco fundamentada” (Daniel Silvestre Silva, mensagem pessoal, 4 Maio, 2016).)

Continuo a relacionar processos de trabalho como se fossem todos trabalhos de investigação artística, integrados em programas doutorais, mas não o são. No entanto, questiono-me se não serão todos estes processos de trabalho, em si, também eles de investigação em arte. Como disse Daniel Silvestre Silva através das palavras de Humberto Eco (e percebo agora melhor quando me pedem que explique o meu processo de trabalho), é que, efetivamente, é muito diferente interpretar uma obra e explicar o seu processo, sobretudo quando essa explicação se integra na própria obra. Interessa-me, por isso, precisamente esse espaço híbrido em que, num trabalho de natureza artística, se vá percebendo o modo como esse trabalho vai sendo construído, como é que as relações com os outros vai sendo feita, como se explica e, ao mesmo tempo, perceber se, nesse processo, se consegue abrir o espaço hermético da arte ao seu fazer artístico, dando mais um passo na direção da dessa-

cralização da ideia de obra e, naturalmente, da ideia de autor/artista. Por isso, tenho estado atenta, sobretudo a estes espaços de impossibilidades, a estes espaços de dificuldades, onde artistas/autores (de diferentes áreas) — em luta diária com o seu quotidiano e com as suas inquietações pessoais — investigam em diálogo permanente com os outros tentando, assim, encontrar um lugar mais pessoal dentro do fazer artístico. No ver fazer, fazemo-nos. No ver pensar, pensamo-nos. Na construção dos outros, construimo-nos. Nesta tentativa de problematização e de posicionamento em relação a estes espaços entre — que são sobretudo espaços de tensão — existem de facto momentos de auto-reflexão que levam a um autoquestionamento profundo sobre a pertinência do que se faz, fez ou se desejaria fazer. Esses momentos, por vezes, levam-nos à renúncia desse mesmo fazer. Já em *Bartleby & Companhia* (2000/2013) de Enrique Vila-Matas, que fiz mais atrás referência, se acede a uma espécie de histórico de renunciadores. Eu, talvez por ser professora de desenho, tenho renunciado ao fazer do desenho. Houve, por isso, quase um seu total desaparecimento ao longo deste processo de escrita. No entanto, agora que sinto o fim chegar, a vontade de desenhar começa a reaparecer. Ultimamente, sempre que olho para a planta da Laura (mais viçosa que nunca e cheia de flores graças a mais uma primavera) fica o desejo, em mim, de a ela voltar. De, ao desenhar, voltar. Parece que a necessidade de um qualquer esvaziamento poderá antecipar uma outra ou nova relação com aquilo ao qual,

nesse processo, se renunciou. Lembro-me, a este propósito, de uma carta que um amigo me enviou, há pouco mais de três anos atrás, sobre que relação queremos ter com as coisas e como a consciência do domínio de uma técnica faz, muitas vezes, querer dela sair. Sobre como a noção de autoria, no fazer artístico, nos coloca muitas vezes numa situação paradoxal e contraditória. Deixo aqui a sua carta, na íntegra, não só porque me parece ser representativa desses mesmos questionamentos como também porque Marcos Cruz, que vivia na altura num estado de renúncia à escrita, hoje com ela se reconciliou:

“Olá Sofia, denoto na tua relação com as representações<sup>48</sup> uma projecção que te impede de as tratar apenas como tal, ou seja, de as reduzir a uma dimensão objetual. E ainda bem, do meu ponto de vista, porque de contrário não representariam nada. Agora, claro que isso te confronta com a dificuldade da "brincadeira", na medida em que tendes a exigir para ela o que exiges para ti. Sei bem o que isso é, acredita. E bloqueei. Bloqueei, em parte, exatamente por aquilo que une (mais do que distingue) o desenho e a escrita e outros ofícios enganadora e levianamente rotulados de artísticos: a técnica. A técnica é um filtro. Se esse filtro estiver limpo, a água passa. Se esse filtro estiver sujo, os pequenos fios de água que

---

<sup>48</sup> Por representações, Marcos Cruz refere-se aos desenhos da série *A minha planta morreu* (2013) — ver em OUTROS TEXTOS/DESENHOS

passam são sujos também. E a questão vai mais longe: caso o filtro esteja limpo, percebemos facilmente que a água não é nossa, não nos pertence - pertence-nos, isso sim, embora não de forma exclusiva, bem pelo contrário, o mérito de o termos limpo. E isto repercute-se na problemática da autoria. Somos tanto mais autores quanto mais percebermos que não o somos. Vaidades, ambições, desejos, ilusões, tudo isso surge a reboque da noção de autoria, de uma titularidade que não existe. E é isso, é esse engodo, quer queiramos quer não, que muitas vezes nos faz querer fazer arte. Eu sinto-o no processo: quando, no início ou a meio de um texto, me surge presente essa consciência de ser autor (como aliás está a acontecer agora), há um véu cinzento que desce sobre mim e inibe a vontade de escrever - ou talvez apenas lhe mostre que ela já não estava ali. Há uma diferença entre a vontade de escrever, como quem brinca, e o desejo de escrever, como quem quer ser um bom brinquedo. Será mais ou menos a diferença entre o lego e o ego. Por estes dias, a minha relação com a técnica faz-me lembrar uma coxa de frango a que se tenta tirar a gordura: arrancas-lhe a pele mas ficam lá sempre gordurinhas intersticiais, por mais meticulosa que seja a tua purga. Daí eu não ver uma representação pura do que sou naquilo que faço por intermédio da técnica, seja lá qual ela for. E só isso, para mim, é arte: a ausência de gordura, o tal filtro limpo, aquilo que permite a passagem de uma essência que é de todos nós, ou melhor, de que todos nós somos. Actualmente, vejo as pessoas como nós, nós não no sentido de pessoa coletiva,

nós no sentido de fios amarrados, intrincados, enredados nas suas confusões, nas suas fraquezas. O nós coletivo só será compreendido por um nó individual quando os nós deste forem desatados, e aí o "eu" e o "meu" esvaziam-se. O artista, enquanto autor, esvazia-se também. Mais do que sermos admirados pelas capacidades que demonstramos, gostaria de que o fôssemos pela utilidade que temos, pelo serviço que prestamos uns aos outros e a tudo. E é essa a questão fundamental entre mim e a escrita: é útil que eu escreva? Ultimamente, tenho achado que não. Desculpa a enormidade desta divagação, mas olha, deu-me prazer. Acho que, nalguma medida, me representa" (Marcos Cruz, mensagem pessoal, 27 Fevereiro, 2013).





**Habitação literária. Uma casa.  
Lugar da escrita, do ser e do “entresser”.  
Em suma, o lugar da intertextualidade.**

Como ignorar, como ser indiferente, como ser distante daquilo que nos emociona, daquilo que são as nossas feridas? Aquelas que nos estimulam e impulsionam? O que é preciso conhecer melhor antes mesmo de começar? Que ideia de *totalidade* é esta que, por vezes, nos fazem crer que temos que dominar e conhecer antes mesmo de poder caminhar? Como o fazer antes de tudo o resto, antes de todo um caminho percorrido? Como teria eu todos estes encontros senão na rua, no próprio processo, na “arena” (Marques, 2016, Abril)? Sei que faltaria toda uma contextualização histórica dos conceitos e autores até aqui mobilizados, mas não nos perderíamos nos seus próprios meandros? Como lutar contra aquilo que nos impede, muitas vezes, de avançar?

(— “Ninguém quer ser produtor. Eu já tive alguns produtores — para Cléo, *Le Bonheur*, *Les Créatures*. Se há pessoas que querem produzir, tudo bem. Mas quando vou ter com um produtor e digo: «Quero fazer um belíssimo filme sobre a infância de Jacques Demy» e há alguém que responde: «É um produto de *prime time*?». Tinha um homem muito doente ao meu lado e esse produtor fala-me de produto de *prime time*, queria matá-lo com uma metralhadora. É isto que acontece, portanto, nesse caso, pensei que seria melhor sermos nós a produzi-lo porque não tenho metralhadoras na minha cabeça. Assim somos livres de pensar, temos muito trabalho, mas somos livres. Se tenho que falar com senhores que querem um produto de *prime time*, que não percebem nada nem de Jacques Demy nem de mim, não estou interessada em produção nenhuma” (Varda em Cinemateca Portuguesa, 1993, p. 38).)

O que mais nos impede, muitas vezes, neste contexto de doutoramento, de avançar? Ou até mesmo no contexto das artes em geral? Será também a ideia de originalidade (como ouço muitas vezes dizer perante aquilo que se procura num trabalho de investigação e/ou artístico)? Quando, ainda ontem, me confrontei com a definição de originalidade que aparece no livro de português da minha filha: “qualidade do que nunca foi imaginado, dito ou feito”<sup>49</sup>,

---

<sup>49</sup> Lima, E., Barrigão, N., Pedroso, N., Barrigão, N., Pedroso, N. & Rocha, V. da (2015). Alfa Português 2 - 2º ano (p.124). Porto: Porto Editora

pensei para mim própria: “— Mas esta qualidade alguém a pode possuir em si ou num seu trabalho? E, sobretudo, na escrita?”

(— “Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras” (Llansol, 1977/1999, p. 57).)

A cada (novo) livro, um novo encontro avassalador. Uma nova inquietação, um novo desconforto, intrigante mas reconfortante. Uma descoberta. Gosto desta ideia de Gabriela Llansol. De um “texto completamente transparente” em que no escrito se percebe “a topografia das primeiras palavras”. Por primeiras palavras, intuo a consciência daquilo que impulsionou, no ato da leitura, um novo momento de escrita. Ou melhor, de reescrita. De um novo texto que vai cobrindo, com uma fina camada translúcida, o já escrito. Que cobre mas que, ao mesmo tempo, põe a descoberto (pelo menos para si) as suas referências literárias (ou outras). Leio-me e deteto os gatilhos. Deteto o momento em que passei a usar, por exemplo, determinada palavra. Porque a li, porque se inscreveu em mim, porque me fez parar, porque a certa altura quis que se tornasse minha.

Uma nova palavra que me fez parar — não só pela própria palavra em si que desconhecia mas também pelo excerto em que se inseria, em *Finita* (1987) de Maria Gabriela Llansol — foi “entresser”. Gostei da palavra, da sua imagem e som, intui um sentido, procurei o seu significado e não o encontrei (a não ser associado ao contexto de Llansol). Esta palavra li-a pela primeira vez neste excerto: “Hoje pude voltar a ver bibliotecas e livrarias, como via as estantes de livros de meu pai, na Domingos Sequeira. São, de facto, lugares magnéticos e, quando penetro o seu campo, penetro os campos da imaginação verdadeira de meus futuros livros. O que me choca é a vastidão dos textos que não ficarão e que, hoje, no espaço fechado da livraria, fazem um ruído ensurdecador de “papotage” que quase tornou inaudível o diálogo entre os livros que falam e mantêm entre si a arte da conversação infundável sobre o entresser” (Llansol, 1987, p. 106).

Volto a ler algo que tem que ver sobretudo com a escrita que se desenvolve a partir da leitura e que se vai construindo nas relações que se intuem, pressentem, e se tecem. Talvez a partir deste momento comece a usar também eu esta palavra — entresser —, até ao momento em que me esqueça onde a li, me aproprie dela e lhe transforme o sentido. Também Gabriela Llansol, no escrever, problematiza o processo da escrita. Também ela procura, através da escrita, ser e entresser. Também ela procura entender determinadas associações que a escrita, em si, faz — “(...) não sei como

fiz esta associação mas logo depois reflito” (Llansol, 1977/1999, p. 58) — diria que, neste processo, entresser, seria o espaço de possibilidade que se abre ao colocar em diálogo, em conversação, diferentes seres. Este, poderia ser um conceito também ele associado à ideia de intertextualidade onde se criam, nas relações que se estabelecem entre — si, os textos e outros seres —, sentidos singulares, transformando a escrita num processo mais pessoal, afetivo e, muitas vezes, inclassificável.

Neste percurso solitário, mas cheio de gente à mistura, há uma necessidade de encontrar um par, um ser semelhante. Alguém que tente perceber o que queremos perceber melhor.

(— “Há, no entanto, algo de extremamente curioso no corpo que corre à procura de um semelhante. Não corre ele à procura de um perdido? De modo algum. A maior parte dos semelhantes está por achar. Todos os corpos distribuem cartas, textos, objectos. Já o disse, e o texto o mostrou. Algures, a uma distância — nula ou infinita —, o texto escreve-se como textuante. Não é o mesmo. Seria negar a sua solidão. Escreve coordenadas irónicas que, antes de o pensamento pensar — sonham musicalmente. Não é metáfora. É uma hipótese irónica. Porque seria muito estranho que não houvesse ritmo entre textuantes. O caminho — a grande batida da inquirição — tem batidas próprias. No espaço onde estivemos, esta-

remos e sempre estamos, o texto não se escreve com sentido, mas com ritmo” (Llansol, 2001, pp. 150-151.).)

Num simples erro ortográfico, surge uma casa. A nossa casa. A de cada um. A nossa habi(ñ)tação literária. A casa onde se inscreve o que vamos conhecendo. E, como é a nossa casa, partilhamo-la com quem mais gostamos. Abrimos a porta a quem confiamos. Procuramos um par, um ser semelhante. A cada novo ser não somos indiferentes, queremos guardá-lo e, mais do que tudo, dá-lo a conhecer. O conhecimento. Esse ser — de quem desconfiamos mas que simplesmente o comportamos — que, no ato de o partilhar com alguém, será por momentos um novo ser só seu, desse alguém. É íntimo e viverá para sempre na sua casa, na sua biblioteca, no seu corpo vestido com um fino pano flutuante. E esse pano que o cobre, estará sempre na eminência de desvelar o seu íntimo ser, o seu ser semelhante.

Acabado de escrever este parágrafo (à la Gabriela Llansol), entra de rompante<sup>50</sup> um amigo, que se senta à minha frente com um livro na mão, e me diz: “Tens que ler!”

É também assim que se fazem os encontros, de rompante. É também assim que entra um novo ser na nossa casa, na nossa

---

<sup>50</sup> No espaço público recentemente adotado como local para escrever — restaurante Estrela do Lima, Porto — ao qual aproveito para agradecer, em especial aos manos Hugo e Jorge, pela hospitalidade e simpatia com que sempre me acolhem.

habitação literária. Trata-se de *Perder teorias* (2011) de Enrique Vila-Matas. Fico sempre curiosa com as sugestões de leituras que alguns amigos me propõem a propósito do que leem ou conversamos sobre o que vou escrevendo.

Depois de ler *Perder Teorias*, trago a vontade (como já é habitual) de o partilhar. Partilharia o livro todo se pudesse. Mas, nos excertos que escolhi ficar, estou certa, a vontade (em quem os ler) de melhor conhecer este novo ser que entrou na minha casa.

Começaria por usar uma constatação de Vila-Matas — que me parece ir ao encontro da sensação que tive ao ler Gabriela Llansol — “(...) as frases que não entendemos podem ajudar-nos muito mais do que as que entendemos perfeitamente” (2011, p. 36). As razões que nos fazem, por algum motivo, parar e ficar por momentos presos a frases que não entendemos, têm que ver, por vezes, precisamente com essa sensação de estranheza, de desconforto, de não compreensão que provocam durante a sua leitura mas que, ao mesmo tempo, intuimos uma ligação a qualquer coisa que queremos entender melhor. Esta sensação encaminha-nos para um seu uso, como estímulo para escrita, obrigando-nos a um exercício de desdobramento e de relacionamento tal que, por vezes, nesse processo, o sentido implícito acaba por se alterar significativamente. Penso que este exercício não deixa de ser também ele um exercício de intertextualidade.



Ler Vila-Matas intriga-me e diverte-me sempre. Escrever à la Vila-Matas também. Escrevo em sorriso. Trago, por isso, agora alguns excertos desse divertimento associado a quem escreve, em processo, em diálogo, em jogo com a sua biblioteca, entre factos e ficções e onde a ênfase no processo de trabalho é uma particularidade. E diz-me ele assim:

“Não tenhamos ilusões: escrevemos sempre depois de outros. No meu caso, a essa operação de ideias e frases de outros que adquirem outro sentido ao serem levemente retocadas deve acrescentar-se uma operação paralela quase idêntica: a invasão, nos meus textos, de citações literárias totalmente inventadas, que se misturam com as verdadeiras. Isso complica ainda mais o *procedimento*<sup>[51]</sup>, mas também é verdade que *o alegra*” (p. 50).

“E penso também que se na minha literatura fui exasperado e levei ao limite o uso das citações literárias *distorcidas*, quer dizer, se por vezes a minha falsa erudição funcionou quase como uma *sintaxe* ou modo de dar forma aos textos, tudo isso ficou a dever-se à distorção a que Roussel, valendo-se do seu *procedimento*, submetia todo o tipo de frases” (p. 48).

---

<sup>51</sup> Vila-Matas aqui refere-se ao *procedimento* de Raymond Roussel: “Penso agora em como nem uma só linha das histórias que o meu admirado Raymond Roussel conta em *Locus Solus*, e em alguns outros livros seus, surgiu da sua imaginação, mas do *procedimento* artificial com o qual construiu as suas narrações, um *procedimento* procedente de infinitas combinações fonéticas e que contava com a colaboração de escritores anteriores a ele” (Vila-Matas, 2011, p. 47).

“E, em tom de confissão, devo dizer que nas origens da minha escrita *intertextual* se encontra também, junto do procedimento de Roussel, o método que poderíamos chamar de Laurence Sterne, que, quando falava em fechar a porta do meu estúdio, queria dizer, na realidade — era assim que deveria ser traduzido —, *afastar-me dos autores da minha biblioteca que tenho o hábito de plagiar*. Há um famoso fragmento de Sterne onde se lê uma tremenda descompostura contra os autores pouco originais e plagiários e se fala de uma intenção de emenda da parte do próprio Sterne, que diz que não vai voltar a copiar. O genial desse fragmento com intenção de emenda é que, por sua vez, é plagiado de *Anatomía de la Melancolía*, de Richard Burton, concretamente do prefácio intitulado «Democritus Júnior to the Reader»” (p. 49).

Talvez tenha sido esta necessidade — a de “me afastar dos autores da minha biblioteca que tenho o hábito de plagiar” — que esteve também na origem deste “lançar-me na escrita sem qualquer ideia à partida”. A vontade de me afastar do já lido e já escrito, ou pelo menos, de recomeçar a escrever através de um processo diferente (sobretudo com menos certezas), levou-me tanto a encontros circunstanciais, inesperados, como a encontros calculados e premeditados. Uma coisa é certa, não se consegue escrever sem ler. Não se consegue escrever sem estímulos externos a nós, por mais que queiramos fazer emergir as nossas próprias inquietações. Estas são nossas e ao mesmo tempo não o são. São realidade e são ficção.

São pessoais e coletivas. Construimos a nossa realidade enredada com a realidade dos outros. Rebelamo-nos, revelamo-nos e encontramos-nos.

Encontramo-nos também em casa na rotina de um qualquer quotidiano. Desde há uns dias que não me sai da cabeça uma imagem: a expressão da minha filha ao dizer em voz alta, no momento imediatamente após ter escrito uma frase (em mais um dos textos encomendados pela professora), o seguinte:

“Oh mãe, sinto-me a escrever como uma adulta!”

Não sabendo ainda bem porque trouxe este episódio para aqui, pressinto que possa, de algum modo, interligar-se a esta ideia de intertextualidade. Tentando perceber porque teria a minha filha de 7 anos exclamado com tanto entusiasmo aquela frase, e não me recordando agora sobre que assunto seria o texto que escrevia, perguntei-lhe:

“— Porque dizes isso?”

ao que a minha filha respondeu:

“— Porque acabei de escrever: ‘(...) e, nesse preciso momento, (...)’, e as crianças não escrevem assim!”

“— E os adultos falam assim?”, pergunto-lhe eu.

“— Não, só nos livros.”

De facto, a Laura terá escrito aquela expressão porque a terá lido num livro que, mesmo que possa ter sido escrito para crianças, terá sido escrito por um adulto. Mas, a exclamação foi tão intensa, que me fez questionar porque não sentiria ela o mesmo em relação a tudo o que já conseguiu escrever. Não será este também um exercício de escrita com a consciência de que se está a escrever algo que não surge do nada, que é trazido quase enquanto citação (que poderia ser referenciada como citação de adulto) mas que é claramente uma escrita que reage ou que incorpora o exercício da leitura? E não é isto também um exercício (in)consciente de intertextualidade, daquilo que somos capazes de escrever, nas entrelinhas do que os outros escrevem, em que no escrito se percebe a topografia das primeiras palavras? Entretanto imaginei a minha filha a pensar: “Nas entrelinhas da escrita dos adultos vou escrevendo a minha história...”

(— “Percebes isso claramente quando estás a ler um livro que te entusiasma e a meio do processo vês repercutidos num texto teu ecos estilísticos (ou outros) desse livro. Isso acontece-me mil vezes a mim também. Quando andava a ler Roberto Bolaño, em particular *Os Detetives Selvagens* (1998), meu Deus, a minha escrita era torrencial, perdi o filtro mas depois ele veio outra vez, cansado que

fiquei daquela loucura. Tive de me afastar” (Marcos Cruz, mensagem pessoal, 13 de Maio, 2016).)

Como não ficar com vontade de seguir todos estes novos caminhos que se abrem, todos estes novos seres que entram na nossa casa?

E é também assim que se vão criando relações entre pessoas, entre livros, entre escritas: no processo, quase em tempo real.

Em mais uma das passagens pela estante dos livros que ainda gostaria de ler — entre muitas que se fazem num quotidiano em casa —, hoje trouxe comigo um livro que, sempre que por ele passava, me perguntava sussurrando ao ouvido:

“— É hoje?”

Eu, olhando-o enternecida, dizia-lhe:

“— Ainda não. Ainda não é o momento.

Hoje, respondi-lhe:

“— É hoje! Tem que ser, senão depois não haverá nem tempo nem espaço para ti.”

E ele, diz-me assim:

“— Então prepara-te, é que eu tenho algumas coisas para dizer... Abre-me por favor na página 33, no texto intitulado *Desaprender*, e traz a minha voz.”

“— Vou trazer-te, já, neste mesmo instante”:

“Há uma altura em que, depois de se saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? Para deixar de ronronar, para que o leitor, quando o nosso produto lhe chega às mãos, não exclame, satisfeito ou enfasiado: «— Cá está ele!»

Na verdura dos seus anos, a preocupação do escritor parece ser a da originalidade. Ser-se original é mostrar-se que se é diferente. E as pessoas gostam das primeiras piruetas que um sujeito dá. E o sujeito gosta de que as pessoas vejam nele um talento.

Atenção, vêm aí as receitas, as ideias feitas, os passes de mão, os clichés, os lugares selectos ou, mais comezinhoamente, os lugares comuns. O escritor está instalado. Revê-se na sua obra. Começa a abalançar-se a voos mais altos, a mergulhos mais fundos. É a intelectualidade que o chama ao seu seio, o público que o põe, vertical, nas suas prateleiras. Arrumado.

Quase sem dar por isso, o escritor acomodou-se e tornou-se cómodo, quando propendia, nos seus verdes anos, a incomodar-se e a tornar-se incómodo. Organiza *dossiers* com os recortes das crí-

ticas que lhe fizeram ao longo da sua carreira (nome, já de si, chamuscante), vai a colóquios, celebrações, congressos. Ganha prémios. É traduzido e publicado no estrangeiro. Por desfastio (e por que não?, algum dinheiro) aceita colaborar em conspícuas revistas ou em jornais efémeros como o dia-a-dia em que vão sendo publicados. Está de tal modo visível que já ninguém dá por ele. É o escritor.

Se as coisas continuarem indefinidamente assim, o escritor pode ser alcançado a gloriola nacional, com todos os direitos inerentes a uma situação dessas: academia, nome de rua, estatueta ou estátua, tudo isso em devido tempo, quer dizer, já velho ou já morto o escritor.

Pedra campal sobre o assunto.

Este é o exemplo do escritor autófago. Comeu-se a si próprio, melhor dizendo, comeu a sua própria imagem. Não por aquela devoração que o acto de criar traz consigo, mas por excesso de confiança na pessoa literata que projectou, como um halo, para todos os lados da sua figura.

E de que outro modo poderia ser?

Para não falar de modéstia — e afastando, desde já, qualquer vislumbre de proselitismo — eu arriscaria dizer que estará condenado a si mesmo todo o escritor que não prestar mais atenção aos outros e às coisas deste mundo do que à sua — sem dúvida importante, sem dúvida decisiva — preciosa personalidade. O segredo da abelha é esse. Quem não tiver uma curiosidade encarniçada por

tudo o que o rodeia, quem alguma vez supuser que dá mais do que recebe, está perdido para o tal desaprender que repõe em causa ideias e formas. É que, depois de se saber tudo, estará sempre tudo por se saber. O criador deve ter a consciência de que, por melhor que crie, não consegue mais do que aproximações a uma perfeição que lhe é inatingível. Ele é um derrotado à partida. Sabê-lo e, apesar de tudo, prosseguir, é o seu único e legítimo motivo de orgulho. O resto é bilros” (O'Neill, 1985/2004<sup>52</sup>, pp. 33-35).

(— Sem saber, estava a precisar de ti. Obrigada. Mas, ao folhear-te, encontrei mais um texto que se intitula: *Lede tudo, sobretudo as obras...* e dele trago apenas uns excertos onde, embora não os conhecesse ainda, ao lê-los, fiquei com a sensação de que já os teria lido e que, por isso, os terei adotado como conselhos neste processo de escrita-leitura-escrita:

“Lede tudo, sobretudo as obras sobre as quais haveis lido tudo — ou quase tudo, porque é difícil ler tudo o que sobre certas obras se vai incessantemente publicando. Mal um sujeito se precata e, záz!, outro estudo, outra biografia, outra exegese vem por aí abaixo a ver se lhe acerta na cabeça. Estou a pensar no pobre do Pessoa (...). Estou a pensar no Cesariny (...). É que a intimidade com uma obra (literária, claro) não se faz por aproximações sucessivas a ela

---

<sup>52</sup> Originais escritos nas décadas de 60, 70 e 80 do século XX.



através do que foi e vai sendo escrito por outros a propósito dessa obra. Grosso modo, é assim mesmo. E, não raro, a obra sai desfigurada ou, pelo menos, com outra figura, quando entre ela e nós se interpõem demasiados explicadores, biógrafos, exegetas. A obra é a obra e nada a pode substituir e ninguém pode arrogar-se o direito de possuir a explicação total dela. Aliás, uma obra não se explica, decifra-se. E essa decifração dá-se quando a nossa intimidade com ela foi alcançada à nossa custa, foi resultado de um lento, longo amor por ela. (...) Mas afinal que é que se vai buscar à leitura da coisa literária? Eu continuo a calçar a minha bota de elástico: vai buscar-se prazer, proveito e exemplo. E outra coisa ainda, que nos é dada por acréscimo: a consciência de que não estamos sozinhos no mundo, a certeza de que há mais mundos. E isso, temos de concordar, dimensiona-nos correctamente, evitando que descubramos a pólvora todos os dias ou saltemos como estridentes araras para o ombro do desgraçado que nos passar ao lado" (O'Neill, 1985/2004, pp. 218-219).)

(— Lembras-te quando assumi o meu último bloqueio de escrita e comecei a escrever assim?: "Sempre que começo a escrever com a intenção de escrever sobre alguma coisa, bloqueio. E quando o sinto, o bloqueio, começo a escrever assim. Ainda sobre nada. Apenas sobre o impasse. Sobre o que provoca o bloqueio. Apenas sobre o facto de que quando nos colocamos numa posição de querer fazer algo, o queremos fazer bem, como deve ser. E, porque

queremos fazê-lo bem, vamos primeiro procurar ler sobre a coisa em questão. Mas, ao fazê-lo, ficamos de imediato presos às palavras dos que escrevem muito bem sobre essa mesma coisa. Ficamos com a sensação de que não o poderíamos fazer melhor. E, como não o poderíamos fazer melhor, sentimo-nos impotentes e sem ter coisas para escrever ou sem saber como pegar nessas coisas que foram já tão bem escritas.”

Nessa altura tinha escrito também algo que senti que devia retirar e que agora, ao ler esta tua passagem, me fez recuperar esse excerto rejeitado. Talvez o esteja a recuperar agora porque tem que ver com o facto de, por momentos, me ter perdido no universo dos textos que escrevem sobre os textos com os quais nos queremos ligar. O excerto rejeitado na altura foi este: “Depois de encontrar e ler o texto a que me referi ontem — *A morte do autor* (1968/1984) — voltei. Mas como não li apenas esse texto, a sensação que trago no voltar à escrita, é a sensação de uma completa paralisação. Não pude deixar de pegar também no livro de Michel Foucault *O que é um autor* (1969/2015a) que inclui (entre outros) o texto que lhe deu nome. Dessas leituras passei para a revisitação de dois artigos em particular, um de Jorge Ramos do Ó — disponibilizado na altura do Encontro Aberto: *O Desejo de uma Escrita Intertextual na Universidade: Os casos Blanchot, Foucault e Derrida* (2015, Abril) — *Foucault e o problema da escrita* (2010) e outro de Jorge Larrosa: *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida* (2004). Entre essas leituras fiz pesquisas na

internet e encontrei um sem número de resumos e artigos sobre as obras desses dois autores (Michel Foucault e Roland Barthes). Como fiquei aterrada decidi que o melhor seria combater esse medo com a descrição dos passos que dei entre ontem e hoje usando apenas mais um mecanismo de desbloqueio e enfrento o medo. Mas medo de quê? A intenção inicial que tinha em falar da generosidade de determinados autores levou-me para caminhos sem retorno. Primeiro porque depois de ler comecei a ter problemas em usar as palavras Autor e Obra sem as questionar logo a seguir. Segundo porque não estou a construir uma tese que se debruce especificamente sobre a construção e/ou desconstrução desses conceitos e terceiro porque fiquei sem saber como retornar ao assunto em causa e mobilizar as leituras feitas. Queria voltar à releitura de apenas esse texto — *A morte do Autor* (1968/1984) — sem me perder num mundo virtual sem fim de artigos científicos, resenhas literárias, resumos, teses, etc., mas, o melhor será deixar essa intenção para mais tarde. Para o momento em que consiga apenas a ele voltar.” E assim o fiz. Abandonei-o e, mais tarde, a ele voltei. O asoberbamento perante o infundável do que se escreve *sobre* é, sem dúvida, paralisante. E, perante isso, “saltar como uma estridente arara para o ombro de um qualquer desgraçado que nos passe ao lado”, torna-se cada vez mais difícil. Pelo contrário, soterra-nos cada vez mais fundo e, por momentos, tolda-nos o caminho. O caminho que terá que me levar a um qualquer fim. E este, tem que chegar o quanto antes. É hora de o fazer, de fechar o

ciclo, de fechar o círculo maior desta escrita. O círculo que inscreve todos os momentos de escrita deste ciclo de estudos, deste caminhar que se fez.)



## **“Terra de ninguém cheia de gente”**

“Os parênteses na sua escrita são uma espécie de terra de ninguém cheia de gente”  
Ana Luísa Amaral<sup>53</sup>

E para fechar, gostava de voltar a visitar esta gente de que se fez esta escrita. Dessa gente, há tanta que não foi ainda evocada, ou claramente inscrita, que o meu corpo lhes reivindica agora também a sua presença. Gente que, no silêncio da escrita, foi estando de corpo presente. Gente que, no fazer da escrita, estive de corpo ausente. Gente próxima, muito próxima. Gente distante, muito muito distante. Gente que foi atrapalhando o meu caminho e ajudando também na sua construção — no silêncio, na conversa, na simplicidade, até mesmo na impossibilidade de qualquer cumplicidade, na distância, nos opostos, na estranheza, na dúvida, no prag-

---

<sup>53</sup> Proferido por Ana Luísa Amaral, enquanto arguente, durante a Prova Pública de Qualificação (DEA) do meu projeto de tese, dia 18 Junho 2013, FBAUP, Porto.

matismo, na poesia, nos sorrisos cúmplices em choro, em riso, em incredulidade, em sufoco, em êxtase.

Para fechar este ciclo necessito voltar ao início, percorrer o caminho do já escrito e tentar perceber como se foi desenvolvendo esta “espécie de terra de ninguém cheia de gente”. Mas que gente é esta? Pessoas que para mim escreveram e outras que para mim pareceram escrever. Pessoas que, como eu, certamente se tentaram encontrar no outro, que se debateram com questões semelhantes mas, também certamente, de forma muito diferente e, sobretudo, pessoal.

Às pessoas que me são próximas, a partilha de preocupações através de conversas e textos, foi sendo inevitável. Ora porque são família, ora porque são amigos e/ou colegas que comigo partilham um dia a dia. Estas, ao intuírem um estado permanente de inquietação a par de gestos diários mecanizados, mostravam curiosidade em ler o que andava a escrever. Sem que fosse pedido um retorno formal, a informalidade das respostas desta gente próxima, muito próxima, foi sendo de certa forma importante e significativa. Assim começou a surgir esta espécie de terra de ninguém cheia de gente. Foi sendo inevitável. Não podia pois ignorar o que me iam escrevendo e dizendo a propósito do que ia escrevendo. Entendi que faziam também parte do processo e que, muitas vezes, terão sido efetivamente encontros na rua, completamente inesperados,

inquietantes e instigantes. Inquietantes ao ponto de atrapalharem e, ao mesmo tempo, ajudarem a dar um rumo cada vez mais imprevisível a este caminho que se foi fazendo através da escrita.

Ao revisitar agora alguns desses retornos percebo que, mesmo que não tenha mobilizado ou citado ainda alguns, estes foram sem dúvida estando inscritos na minha escrita. Ora como algo que me reconfortava e alentava, ora como pedras no sapato que tornavam o caminhar difícil, dorido e desconfortável, obrigando-me a paragens constantes para as tirar, olhar e tomar decisões relativas ao que com elas fazer. Com as pedras. Mas também com os alentos, quase como que palmilhas que ajudavam os pés a adaptarem-se melhor aos sapatos, a caminhar um pouco mais confortavelmente, fazendo por momentos com que não se sentissem as pedras. Mas, também como qualquer palmilha, o efeito reconfortante que produzem, num curto espaço de tempo, se transforma. Os pés, como têm tendência a dar cada vez mais a sua forma ao sapato e a desgastar a palmilha, voltam a sentir — sem o amortecimento do alento — o impacto de cada passo e a irregularidade do caminho. O que fazer ainda com o que resta dessas pedras e alentos?

A propósito de sapatos, revisito agora uma troca de textos que eu e a minha colega de doutoramento — Cristina Mendanha — escrevemos entre Março e Maio de 2014 e que, embora esta troca tenha sido feita de forma completamente informal, nos obrigava a



um compromisso de escrita regular do subentendido, tornando-nos cada vez mais cúmplices neste processo de doutoramento. Como que um par que se rebelava pelo desconforto que a forma dos sapatos, muitas vezes, provocava. Que procurava, sobretudo, por entre pedras e alentos, dar a sua forma ao sapato:

“Hoje vou falar-te de outra coisa. Na minha colecção de sapatos.

Na minha colecção imensa de sapatos, interessa-me a forma de dentro.

É difícil avaliar a forma de dentro de um sapato.

Só quando os experimento durante algum tempo lhes consigo dar valor.

Só quando o meu peso se consegue distribuir e formar um novo interior.

Lembras-te de ter lido isto, ontem?

Há sapatos que são pouco flexíveis. Custa dar-lhes a nossa forma.

É preciso tempos diferentes desses mundos sem tempo,

para nos lembrarmos do que lemos, ontem. E dar forma aos sapatos.”

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 4 Abril, 2014)

“A forma interior dos sapatos são os espaços brancos.

Aqueles espaços vazios,

de ausência,

que só se tornam significantes quando os conseguimos sentir como nossos.

Aqueles espaços que conseguimos ver por entre os que nos enformam e deformam.

Há sapatos que são flexíveis. Há sapatos que não o são.

Ensaíamos formas de dar forma aos sapatos.

Ensaíamos formas de os tornar nossos.

Lembras-te de ter lido isto ontem?"

(Sofia, mensagem pessoal, 5 Abril, 2014)

"Nos espaços vazios, de ausência  
não há espaço para entrar.  
Como podemos colocar os nossos pés em espaços que não existem?  
Talvez se provarmos que esses lugares  
são vazios porque sentimos que existe lá qualquer coisa.  
Ou quando pensamos em coisas, sozinhos  
nas nossas longas viagens de carro. Preenchemos  
espaços. Riscamos em cima de riscos.  
*Ensaíamos* formas de *dar forma* a espaços preenchidos.  
*Ensaíamos* formas de os tornar nossos.  
E de os ter dentro de nós.  
Depois, vêm os mal-entendidos. É verdade ou mentira, o que escrevo?  
É difícil ser-se bicho."

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 5 Abril, 2014)

"Nos espaços vazios é onde há espaço para entrar!  
O difícil é conseguir vê-los porque são invisíveis.  
Eles estão ali à espera de ser preenchidos e não ignorados.  
São espaços vazios mas cheios de significado.  
O significado que apenas depende de nós para se tornar nosso.  
Como este.  
Este nosso espaço.  
Esta folha branca de luz.  
Vazia.

Só se torna coisa com as nossas coisas escritas.

Só se torna significante porque lhe damos forma.

A nossa forma.

A que vamos ensaiando.”

(Sofia, mensagem pessoal, 7 Abril, 2014)

*“Só se torna coisa com as nossas coisas escritas,*

*Ou o poder da escrita é o crédito que procuramos*

*nos objetos que nos auto convencemos ter*

*conseguido inventar. E ensaiamos. Ensaíamos muito.*

*Repetimos muitas vezes.*

*Porque será que necessitamos de tantos ensaios*

*para uma peça sem público?*

*O corpo também pode falar. E é nosso. Só nosso.*

*Falar para acusar. É um delator. Revela segredos.*

*Denuncia o que está fora da sua consciência,*

*que o fecha em si e que o silencia.*

*Silencia com o poder da palavra e*

*faz-nos falar de outra coisa que não*

*do objeto desejado.*

*Uma espécie de forro exterior de capa de mágico.”*

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 7 Abril, 2014)

O corpo fala e fala muito. Ele revela (-me) segredos.

O corpo reage quando se sente cercado e ensaia formas de se mover por entre a cerca. Ele procura os espaços entre. Os espaços brancos.

Ele também reage quando se entusiasma! Quando sente aproximar-se a conquista de mais um bocadinho

da imensidão de branco que sei existir.

O que te posso dizer é que é ele que me tem guiado.

Ele, o corpo.

O modo como reage instintivamente

e inconscientemente às coisas.

Aquelas coisas tanto tuas como minhas.

Aquelas coisas que nos rodeiam, que tanto nos cercam como libertam.

Sentimos esses espacinhos conquistados precisamente quando conseguimos, através do poder da palavra, falar do objeto desejado. Sim, do objeto desejado.

Disseram-me um dia que transgressão é diferente de subversão. Subverte!”

(Sofia, mensagem pessoal, 15 Abril, 2014)

“Subverto-me, então.

Na verdade acho que sempre o fiz.

Adoro adormecer com a cabeça ao contrário. Voltar-me de Baixo para Cima.

E revolver a terra de dentro das meias com os dedos dos pés.

Arruína-me olhar para trás e pensar em tudo o que agarrei  
e em tudo o que de mim fugiu.

Destruo e volto a fazer, porque é assim mesmo

que se faz. Com tentativas que ensinam a não sujar demasiado os dedos  
mas que nos devolvem prazeres.

Perverto tudo, sempre que posso. Sempre que vejo um espaço para poder  
ser

terra. E

Então, revoluciono-me.”

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 16 Abril, 2014)

“Também já me disseram que subverter não é fugir.  
Que não é contornando o assunto que  
conseguimos marcar uma posição sobre esse mesmo assunto.  
Ser-se terra implicará transformarmo-nos em lama  
e sujar ainda mais os dedos.  
Os nossos e os de quem nos pega, nos lê, nos ouve, nos olha, nos sente.  
Sentes-me?  
Eu sinto-te ser.  
E também quero ser,  
terra.”

(Sofia, mensagem pessoal, 18 Abril, 2014)

E é assim que, por entre um grupo heterogéneo de pessoas com quem nos cruzamos enquanto colegas de uma mesma edição de doutoramento, se encontra um par, um ser semelhante no modo de pensar com quem de formas de sapatos também podemos conversar. Obrigada Cristina que, na tua procura de uma relação entre a escrita e a dança, me fui encontrando na minha relação entre a escrita e o desenho. Obrigada também por te lembrares de mim durante algumas das tuas leituras e por partilhares um excerto de um habitante da tua casa — Gonçalo M. Tavares — que, desde então, me fez estar atenta a outros textos seus e encontrar outros excertos que não os teus. Ainda te lembras do que comigo partilhaste? Revisito-o agora e trago-o comigo para contigo conversar:

“O pensamento *define espaços* e é definido por espaços; o pensamento lógico separa e aproxima, inclui e afasta. Funciona como

uma estrutura que gere territórios, um proprietário ou um legislador que permanentemente diz: isto está dentro, *pertence a*, e isto está fora, *não pertence a*. E a questão do desenho é fundamental: o pensamento deve desconfiar daquilo que não se pode desenhar; a impossibilidade de desenho, a manifestação de um *indeseenhável*, é um desvio para o abstracto. Pelo contrário, aquilo que existe pode ser desenhado, mesmo que não seja facilmente localizável pelos olhos. “Tudo se desenha, mesmo o infinito”, escreve Bachelard. A importância dada ao *aqui e ali* toma assim uma dimensão desmesurada: “Muitas metafísicas exigem uma cartografia.” Falemos do desenho não geométrico, pois este é como um desenho *ortodoxo*, um desenho com medidas certas, um desenho *previsível*. Desenhar um raciocínio capaz de fazer traços visíveis que exprimem *desenhos heterodoxos*, desenhos cujo marcar de uma certa linha num certo instante não permite a previsão certa do próximo passo. Um pensamento e uma linguagem cujos primeiros passos tornam de imediato visível o segundo, o terceiro, até ao último, é um pensamento que não precisa de se desenvolver, pois é previsível: o primeiro passo anula a força de todos os outros. Estamos pois na caminhada lateralizada, inquieta, que se aplica na *multiplicação da potência*, e não na sua diminuição. No final de cada raciocínio o objectivo é que as possibilidades de continuação desse raciocínio aumentem, nunca que diminuam. *Depois de tu pensares eu tenho mais armas para continuar a pensar*, eis um facto que deve merecer agradecimento. Se o pensamento vai até ao fim, acaba, impõe a

sua autoridade, não deixa espaço para contradições, para discussões, para *insultos inteligentes*, então estamos no âmbito dos métodos definitivos, aqueles que impõe a última palavra (*fini*) sobre um assunto” (Tavares, 2013, pp. 31-32).

Na minha relação com o desenho, talvez seja neste paradoxo em que me continuo a encontrar: entre a previsibilidade e a imprevisibilidade do desenho. Entre o aborrecimento e, em simultâneo, satisfação no que de previsível o desenho de observação tem e, entre a ansiedade e frustração do que de imprevisível também o desenhar tem, seja em termos pessoais ou em contextos de ensino. Segundo estratégias “ortodoxas” — mesmo quando o caminho ou método seja pessoal nas relações que estabelece entre si e o referente desenhado — conseguimos de facto ir controlando uma série de problemas previsíveis e chegar a um resultado também ele previsível. A satisfação é assim garantida desde que os processos se revelem complexos, conflituosos, onde o erro é assumido, onde as aproximações ao mais certo se vão fazendo e, nesse durante, o exercício do desenho se faça numa tensão entre frustração e superação. E, por isso, acompanhar estes processos poderá ser considerado um ato de prazer e, em simultâneo, de aborrecimento precisamente por aquilo que de previsível acontece no processo. Porque se quer sempre mais, e mais e mais. Mas, que mais poderá ser esse?

Em experiências fora dos contextos de ensino/ aprendizagem, ou seja, mais pessoais, não só é difícil ignorar ou desaprender o que se aprende para ensinar — convertendo-se todas essas experiências em experiências significativas do previsível — como também é difícil encontrar um sentido para desenhar sem que haja em mente o que se pretende com ele alcançar. Desenhar para descobrir algo que se desconhece, seja a nível técnico ou conceptual, torna-se para mim insignificante quando não existe um qualquer projeto ou desejo subterrâneos, ou até mesmo um qualquer sentido mais significativo que não se limite apenas ao desenhar por desenhar ou ao exercício pelo exercício do desenho. E, também por isso, me parece que as questões: desenhar o quê, porquê e para quê, me continuam a fazer tanto sentido ainda hoje. Até mesmo a questão que deu título a esta tese: *O que me fez o desenho? Do não desenhar ao escrever: Será para isso que serve também desenhar, ter pretexto para escrever?* — à qual esperavam de mim um outro rumo que não o que foi acontecendo, já que o desaparecimento do desenho ao longo desta escrita foi sendo inevitável — continua, para mim, a ser pertinente porque deixa, a meu ver, precisamente esses paradoxos subentendidos. É uma questão que não procurou nunca uma resposta mas que foi encontrando no lugar da escrita um lugar para um outro fazer e refletir sobre o desenho e suas práticas. Parece-me que o desenho foi dando lugar à escrita porque, de algum modo, me fui sentindo mais liberta de constrangimentos associados a um saber fazer — ou a um não saber



fazer desvinculado do que vou aprendendo e experimentando para ensinar —, e conseguindo, através da escrita, como Gonçalo M. Tavares refere a propósito do desenho (ou usando a metáfora do desenho para talvez se referir ao espaço da escrita ou até mesmo da vida) “desenhar um raciocínio capaz de fazer traços visíveis que exprimem *desenhos heterodoxos*, desenhos cujo marcar de uma linha num certo instante não permite a previsão certa do próximo passo”. Consigo perceber hoje que grande parte do alimento vital desta escrita foi sem dúvida o espaço que me permiti e me permitiram dar ao imprevisível, sem a consciência de um qualquer método de investigação que estruturasse o pensamento ou até a forma da escrita (científica?). Este foi o espaço que me permitiu ser.

A este espaço do imprevisível, não poderia agradecer senão a quem me acompanhou, desde o início deste processo, valorizando os pequenos nada que ia escrevendo e que, precisamente por serem ainda nada, impregnados de um qualquer significado ainda por descobrir, me aliciava a rumar contra uma qualquer normatividade que tentasse formatar esses nada ou indícios de qualquer coisa. Neste processo, sem nunca me sugerir um par de sapatos mais adequado para calçar (deixando-me quase sempre ir descalça) e perante as diversas tentativas que eu própria fazia para escolher uns onde a todo o custo tentava dar-lhes a minha forma (ora expelindo as pedras que me magoavam, ora substituindo as palmilhas já gastas), perguntava-me:

“— O que queres perceber melhor [com esses sapatos]?”

“— Tens que tornar mais claro o teu processo de trabalho, [o que fazes para os tornar teus]?”

Por entre os pequenos nadas que ia tecendo através da escrita para tentar explicar o meu processo de trabalho e fabricar espaços de pensamento (ora experimentando novos sapatos ora descalçando-os), disse-me também um dia destes:

“— Andas sempre ao lado! Nunca escreves o que se espera ler.”

Imagino, por isso, que consideraria ser uma sensação contrária a esta: “o primeiro passo anula a força de todos os outros” e que, pelo contrário, sentiria que cada pequeno passo teria uma qualquer força implícita que necessitaria de ver usada, de forma renovada e imprevisível, num momento de escrita imediatamente a seguir. Ainda hoje é assim. Dou um passo e, sem saber qual será o seguinte, continuo. Obrigada Catarina Martins por, como minha orientadora, me orientares na e para a desorientação. Por, a partir dos pequenos nadas, ou das questões que consideravas instigantes, me sugerires “retomá-las mais à frente, não no sentido de sair das questões, mas no sentido de nelas permanecer”.

Voltando A Gonçalves M. Tavares, e em particular ao livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013) (no qual se inseria o excerto partilhado pela minha colega Cristina Mendanha), volto também a um

livro que, organizado numa sequência de curtos textos em pleno exercício de intertextualidade, nos devolve uma série de referências articuladas a partir de pequenos indícios (sugeridos pelos títulos dos textos) que nos abrem outras possibilidades de pensar os autores aos quais nos fomos aproximando. Lá, encontrei vários desses autores ligados a questões que me têm interessado em particular. Hoje trago um texto, entre muitos outros que gostaria de partilhar, intitulado *emitir lucidez*:

“O que é uma investigação?”<sup>54</sup>, pergunta Barthes, para logo a seguir responder: “desde o momento em que uma investigação se interessa pelo texto (...) a investigação torna-se ela própria texto, produção”, nesse sentido “qualquer ‘resultado’ é-lhe à letra *im-pertinente*”. Ou seja: “a investigação está do lado da escrita, é uma aventura do significante, um excesso da troca”. Llansol escreve: “quem escolhe a palavra, decide o real”<sup>55</sup>. Daí que a ideia de conclusões se torne deslocada: “é impossível manter a equação: um ‘resultado’ *por* uma ‘investigação’”<sup>56</sup>.

De facto, “nada de mais seguro, para matar uma investigação e fazê-la ir parar ao grande desperdício dos trabalhos abandonados,

---

<sup>54</sup> Barthes, Roland — *O Rumor da Língua*, 1987, p. 269, Edições 70

<sup>55</sup> Llansol, Maria Gabriela — *Finita*, p. 28, Rolim.

<sup>56</sup> Barthes, Roland — *O Rumor da Língua*, 1987, p. 269, Edições 70

nada de mais seguro do que o Método”. Isso acontece quando “passou tudo para o Método” e “já nada resta à *escrita*”<sup>57</sup>.

Para Barthes o método talvez pudesse ser descrito desta forma: “Ponho-me (...) na posição daquele que *faz* qualquer coisa, e já não na daquele que fala *sobre* qualquer coisa: não estudo um produto, endosso uma produção”, em suma: “Emito uma hipótese, exploro”<sup>58</sup>. Eis o método: colocação de múltiplas hipóteses e exploração e desenvolvimento de cada uma<sup>59</sup> (Tavares, 2013, pp. 38-39).

Como não questionar métodos perante este posicionamento no qual nos sentimos mais acolhidos? Como não questionar o que é investigação perante um universo que nos sufoca mais do que nos permite respirar de forma profunda e ampla? Como não nos encontrarmos também nos outros que parecem escrever para nós?

“Procuro-te quando acordo, porque sei que estás a dormir.

Soube de ti por outros e

inventei o resto. Página a página fui

vasculhando a tua escrita. Li tudo. Tudo o que me

parecia dedicado. Escreveste para mim, não foi?

Mesmo o já escrito há algum tempo. Tenho pena do final.

Se não fossem as palavras

---

<sup>57</sup> Barthes, Roland — *O Rumor da Língua*, 1987, p. 271, Edições 70

<sup>58</sup> Barthes, Roland — *O Rumor da Língua*, 1987, p. 249, Edições 70

<sup>59</sup> Como aconselha Eduardo Prado Coelho: “Temos que retomar a palavra de ordem de Deleuze/Guattari: não *interpretem*, *experimentem*. O sentido não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida. O futuro está depois do futuro e não atrás do passado.” (Coelho, Eduardo Prado — *Os Universos da Crítica*, 1987, p. 440, Edições 70

ainda hoje conversávamos. Mesmo assim espero.

E vou-te escrevendo para pensar. Escrevo-te todos os dias. Sei que acabou, mas continuo à tua espera.”

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 28 Março, 2014)

“Não acabou. Eu estou aqui. Continua a escrever-me.

Enquanto esperas vai preenchendo o espaço em branco.

Mas não te esqueças de lhe deixares também espaço.

Ao branco queria eu dizer.

É nesse espaço que tudo se passa. Não?

*Há um pedaço de branco entre o meu coração e o meu estômago.*

Senti-o a mim dedicado. Escreveste para mim não foi?

E sim, escrevi para ti.

Não tudo, apenas o que te pareceu dedicado. É sempre assim não é?

Escrevi para ti assim como escreveste para mim.”

(Sofia, mensagem pessoal, 3 Abril, 2014)

Obrigada Catarina Martins, por neste lugar no qual às vezes me sentia sufocar, me teres dado espaço para respirar, a vários ritmos e amplitudes, e, por num dia, a propósito do que escrevia, teres partilhado comigo um pensar sobre a tua própria prática pedagógica que, percebo hoje, teve uma influencia significativa no meu percurso:

“Dei por mim a pensar que os comentários que eu faço àquilo que os alunos me apresentam, não são exatamente movidos pela procura do 'erro' (que coloca as coisas no mundo dicotómico do certo e

do errado, do bom e do mau, 'o certo só o é quando relacionado com o errado'), mas pela procura de 'molas', articuladores, sintomas que permitam sempre ir em direcção diversa daquela que já se conhece" (mensagem pessoal, 9 Dezembro, 2014).

Obrigada também por me dares a conhecer (sem nunca exigires uma leitura obrigatória ou a mobilização dos seus conceitos) textos de Antoine Compagnon, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Paul Feyerabend, Roland Barthes (entre tantos outros que se perderam pelo caminho). Por me dares a conhecer pessoas como: Jorge Larrosa sobre o qual me disseste um dia: "(...) enquanto ouvi o Larrosa encontrei ecos da tua tese, talvez filtrados por um outro texto que eu li dele sobre a possibilidade do ensaio no lugar da escrita académica" (mensagem pessoal, 1 Abril, 2014) e Jorge Ramos do Ó por, em cada encontro, nos fazer pensar na importância de um exercício de escrita intertextual sem nunca abdicarmos do que de pessoal nos move numa investigação.

E, agradeço ainda mais o facto de, numa altura de insegurança, ter sido para ti claro o que para mim não era:

"Para mim, o que vai ficando cada vez mais claro é que tu não queres investigar um assunto sobre o desenho ou sobre a escrita, num sentido óbvio e já conhecido. Mas naquilo que tens vindo a escrever tens articulado assuntos que se tecem, na minha leitura, em torno do problema muito particular de qualquer processo criativo

(escrita, desenho ou investigação), que é o próprio processo intertextual de um fazer. Como se tu andasses a traçar linhas de estruturação e de ligação e não simplesmente a iluminar ou sombrear superfícies de objetos. Lembras-te de um bocadinho do Barthes que algures colocaste num texto?: “A insignificância é o lugar da verdadeira significância. Nunca se deve esquecer isso. Assim, parece-me fundamental interrogar um escritor sobre a sua prática de trabalho”, eu acho que são estas práticas de trabalho comuns a escritores e a artistas que acabam sempre por aparecer nos teus textos e na materialidade dos teus textos. E é possível elas articularem-se como problema de investigação que recorre à literatura para pensar mais sobre os teus próprios processos. Ou seja, o que estou a dizer não é que traces um tema a partir dos processos criativos, mas que trabalhes esse problema a partir da própria fabricação e operatividade do fragmento, da citação, do texto. Falando do desenho ou falando da própria escrita. *O Trabalho da Citação* de Antoine Compagnon poderia bem ser uma tese de doutoramento sobre o processo de escrever. E é tão simples, mas tão articulado e tão articulatório. Acho que também já te falei d’ *O livro por vir* de Maurice Blanchot. Aquilo é uma história da literatura moderna mas contada a partir de uma entrada pequenina: a relação que diferentes escritores de que ele gostava estabeleciam com a prática da escrita. Não me parece bem pensares em desistir. A tua tese é um desafio para ti. Mas também é para mim porque não é fácil falar sobre ela” (mensagem pessoal, 13 Maio, 2014).

Encontrei em ti, sem dúvida, um par. Um ser que, na diferença, se fez cúmplice. Obrigada Catarina.

Na constatação de um não cumprir cumprindo, de um não expor expondo, surgiu um outro par que foi sem dúvida crucial em todo este processo. Num campo de tensões entre o perceber claramente o que eu não queria:

“Sei que não queres escrever dentro da tradição, das metodologias...” (mensagem pessoal, 19 Maio, 2014).

e sem saber como orientar para o que não sabia querer:

“No caminho árduo que queres prosseguir o difícil, parece-me, será enunciares, problematizares as questões do desenho, do processo do desenho, dentro do texto literário” (mensagem pessoal, 12 Janeiro, 2014).

Paula Tavares, como co-orientadora, ao perceber que a escrita assumiria um papel mais significativo do que o do desenho:

“Confesso que também não me sinto muito à vontade em avaliar a qualidade da escrita, uma vez que o projeto enveredou completamente nesse sentido. Sei que gosto e ponto final, mas temo não ser suficiente para ajudar e sugerir correções. Apenas posso acompanhar a persistência e inclusão de conteúdos da área do desenho,



das artes ou do design, tu sabes” (mensagem pessoal, 19 Junho, 2014).

foi-me sugerindo leituras inscritas no universo da literatura, não por um “profundo conhecimento” seu deste campo, mas antes por “paixão e empatia”:

“Aqui levanta-se um problema, eu sou artista, não sou escritora. O meu guião é o da imagem, ainda que passe pelos outros campos próximos. A minha insistência no *Bartleby* é por paixão e empatia, não por profundo conhecimento do campo literário onde se inscreve” (mensagem pessoal, 19 Maio, 2014).

E, sobretudo por isso, por esta sua ligação mais afetiva com as referências literárias, eu agradeço. Não só porque partilhou um ser da sua habitação literária como também pelo facto de, desde muito cedo, ter identificado em mim um posicionamento de renúncia que a levou a apresentar-me, em particular, por entre outras suas paixões, ao universo dos renunciadores inscritos em *Bartleby & Companhia* e, inevitavelmente, como consequência direta, ao universo mais alargado de Enrique Vila-Matas que, desde então, tem sido um ser que habita também a minha casa. Um ser que escreve no lugar de quem escreve, que problematiza a escrita através da escrita e que nos fala do fracasso como ninguém. Que desmascara o ser escritor (autor) e escreve por entre escritas. Um claro exemplo de intertextualidade onde se implica a si próprio enquanto escritor. Um ser que

desconstrói os contextos acadêmicos e critica os lugares de legitimação da obra/autor. Penso que também desde aí, desde muito cedo, surgiu não só a minha atração pelo nada, pelo erro, pelo fracasso, pela incerteza, pela escrita e pelo escrever, como também uma resistência generalizada, que se foi entranhando aos poucos, aos contextos de legitimação da investigação e consequente, quase obrigatória, produção académica (seja na escrita de artigos científicos, seja na participação em conferências da especialidade). Esta resistência acabou por me colocar num estado de atenção a todos aqueles que, no seu próprio trabalho, inscrevem e questionam esses contextos e formatos que, de forma geral, excluem mais do que incluem. Que, mais do que criarem espaços propícios para a discussão, propiciam antes um seu afastamento. A máscara de intelectual que, em muitas situações, se coloca para esconder medos e inseguranças, gera cada vez mais e mais espaços de silêncio no confronto com os outros ou, pelo contrário, em reação, a julgamentos incómodos e pretensiosos. Claro que, nem sempre, nem nunca, como é evidente, mas, muitas vezes, pelo que tenho assistido. As palavras que usamos como máscaras, são nossas e não o são. A intelectualidade que nelas colocamos é nossa e não a é. De que nos servem essas máscaras?

(— “Planeei um prólogo intelectual para a conferência. Decidi que, se por acaso a brusca mudança de tema não convencesse o público nem os organizadores, revestiria a minha conferência de

seriedade — algo que ainda hoje, por surpreendente que pareça, continua a ser imprescindível neste género de actos — e abri-la-ia com um prólogo muito sisudo, enormemente intelectual, que falaria, por exemplo, de relações endogâmicas, que foram sempre as relações entre espionagem e literatura. Pensei que isto soaria muito bem, pois foi sempre prestigiante ser rigoroso, ou ao menos parecê-lo. (...) Procurei durante algum tempo o tom prestigiante, adequado, sem o encontrar, até me aperceber de que nunca o encontraria, pela simples razão de que eu não tinha nada de intelectual. No fim de contas, a minha conferência sobre «a estrutura mítica do herói» — essa tagarelice que vinha a repetir havia anos sempre que me convidavam — tinha-a copiado integralmente do livro de um intelectual português, Manuel da Cunha. Decidi fazer algo parecido com o meu prólogo rigoroso e fui à procura dessas brilhantes elocubrações que um colega da minha idade dedicara ao tema num artigo que eu guardava, desde algum tempo, entre as páginas de um dos seus romances mais célebres” (Vila-Matas, 1995, p. 17.).

No encontro com a incerteza, seja ela oriunda da orientação (que por vezes nos tenta alertar para o que se espera destes contextos), da nossa própria incerteza (em como nos posicionarmos dentro deles), ou das incertezas que vamos detetando nos outros, abriu-se sem dúvida, tanto no fazer e pensar do desenho e da escrita, um caminho de possibilidades e temperamentos distintos. Porque na incerteza dos outros vamos encontrando um par, um ser

semelhante que nos acolhe e, ao mesmo tempo, nos estimula. Obrigada Paula por não teres certezas quanto à melhor forma de me orientar porque, por entre pedras e alentos, sem nunca me impores um par de sapatos para calçar, me foste ajudando a caminhar.

Neste caminhar por entre incertezas e não saberes, surgiu um outro par (ainda antes dos anteriormente referidos). Refiro-me a Clarice Lispector que ao revestir as paredes da Fundação Caloust Gulbenkian, em 2013, nelas se revelou e, por entre frases dispersas, avulsas e descontextualizadas me fez aproximar da sua escrita. Desse primeiro encontro com Clarice, numa exposição que tinha como intenção despertar a curiosidade sobre a sua escrita, ficou sem dúvida impregnada em mim uma vontade de a conhecer melhor, levando-me a procurar, um por um, os seus textos. Dela ficou também intrínseca a vontade de explorar a escrita pela escrita, de explorar a escrita do já, na primeira pessoa, de escrever para si e para com o leitor, de assumir as paragens, os vai e vem da escrita, de explorar o espaço entre escritas, do estar permanentemente a escrever: no escrever, no cozinhar, no ler, no beijar, ou até mesmo no que se evita dizer.

Não só Clarice influenciou de forma significativa a minha escrita como também Hélène Cixous que, por me ter sido apresentada pelo meu amigo André Alves, não pude com ela também deixar de con-

versar. Mas, mal começamos a conversa fui imediatamente por ela interrompida: “— sinto-me a escrever”. E, também eu, fui escrever. Obrigada André por me a dares a conhecer, mas foi apenas isto que ela acabou por me dizer (já que ambas interrompemos abruptamente a nossa conversa para ir escrever). Ou Gabriela Liansol que embora pelos seus livros todos os dias passasse — arrumados numa estante em minha casa de livros que não os meus — nela só repararia mais tarde como mais um ser escrevente que me levou para o lugar do seu entresser e a perceber melhor a noção de intertextualidade. Ou Marguerite Duras que, num encontro marcado em casa da minha mãe, ao confessar-me um certo dia isto: “Nas histórias dos meus livros que se relacionam com a minha infância, já não sei de repente o que evitei dizer (...)” (1984, p.25) e, também mais tarde, através de Vila-Matas: “Escrever também é não falar. É calar-se. É uivar sem ruído” (2000/2013, p. 22), me fez perceber que, por vezes, na escrita consciente de uma intimidade não só muito fica por dizer como, ao mesmo tempo, se escreve o que muitas vezes nos faz calar. Ou em Anne Frank que, nas páginas que fez por não riscar do seu diário, encontrado numa estante em casa de uns amigos, fez com que me encontrasse no assumir do “já passou” (2001 p. 179) a perceber que embora existam na escrita temperamentos diferentes, estes devem ser assumidos como tais. Ao voltar hoje ao Diário de Anne Frank reencontro-me novamente: “(...) adormeço com a ideia tola de querer ser diferente do que sou ou de que não sou como queria ser e de que faço tudo ao contrário.

Queria agir de outra maneira e não ser como sou. Santo Deus! Agora estou a baralhar tudo, não te zangues! Mas não risco o que está escrito (...). Assim só te posso aconselhar a não voltares a ler a última frase nem tentares aprofundá-la, que és capaz de não conseguir voltar à superfície!” (p. 84).

A elas devo-lhes a escrita do que de subentendido fica de um universo pessoal, extremamente pessoal, só seu, incomparável e com feridas próprias e profundas, só suas, mas onde em todas elas a relação com a escrita foi vital e o processo tornado visível. Por entre notas à margem, interrupções, fragmentos, pensamentos, escrevem em intimidade para consigo e para com e através dos outros, dos seus outros seres semelhantes.

“Apaixonas-te demasiado. Por tudo e por nada.

Frustro-me demasiado. Por tudo e por nada.

Sinto que não me faço entender.

Fazem-me sentir que não me faço entender.

Não sei que mais diga para me fazer entender.

Não sei como diga o que por vezes me apetece dizer.

Posso dizê-lo?

Como ensinar a aprender?

O que por vezes parece é que estou a “ensinar” a desdenhar, a desrespeitar, a desresponsabilizar, a desconsiderar, a não fazer, a não estar, a não querer, a não prestar.

Não quero ser.

Quero outro ser.

Outro ser de mim.

Outro mim.

Outro eu.

Este eu.

Ainda estás aí?”

(Sofia Barreira, mensagem pessoal, 22 Abril, 2014)

De um dia a dia em constante conflito com o fazer uma investigação em arte (questionando-a) e onde o fazer artístico se sobrepôs, por completo, a um processo de escrita convencional de uma tese, encontrei um par. Num dia, inquieta e sem saber por onde ir e como começar, encontrei um par. Desse dia, a 7 de Dezembro de 2012, na biblioteca da FBAUP, trouxe o primeiro momento de escrita despoletado pelo encontro com a tese de Cristina Mateus: *A imagem vídeo — a suspensão do real (nada de nada)* (2011). O que me encantou e descansou naquele objeto foi perceber, inscrito na escrita, o quotidiano de quem trava uma luta constante com o fazer um doutoramento. Foi perceber que havia uma atracção pelo não, pelo não fazer, pela descrição de rotinas de um dia a dia de quem se encontrava pressionado por um ter que fazer, pressionado por um dever de cumprir e sem nada querer fazer. Que na liberdade de um não-método se ia construindo, no processo, um método de trabalho próprio. Que no não sentido se ia encontrando um sentido. Que no não fazer se ia tomando consciência de um fazer. E, assim, se iam fazendo as coisas:

“Agora encontro mais um fio à meada. Uma pista sobre o que se faz sem ser feito. Tem surgido de uma forma mais clara uma ideia que agrada bastante e que encontrei neste trabalho. É a de que o trabalho foi feito sem nada fazer. Quando tudo parecia parado e uma recusa fria em fazer correspondia a um *nada se passa*, reconheço agora em quase todos os momentos destes dias que correm que isso era simplesmente uma coisa aparente. Que o trabalho se fazia nessa altura de uma inquieta certeza de fracasso. Mas que o trabalho se fazia e que até ficou aí todo decidido (e sem ter precisado de tomar qualquer decisão” (Mateus, 2011, p. 124).

Desse encontro abriu-se também a possibilidade de um fazer onde os conflitos emocionais, de um processo de investigação, fossem também eles assumidos, ora em conversa comigo ora em conversa com o que me rodeava e confiando, de certo modo, nos estímulos que me impelissent a escrever. A decisão na não decisão. Agradou-me a ideia de me surpreender a mim própria com as associações que surgiriam através do ato de escrever assim que me predispuesses a fazê-lo. Desse encontro trouxe também uma atenção particular ao que de pessoal se poderia inscrever em determinados processos de investigação e onde a escrita na primeira pessoa do singular assumisse um lugar insubstituível, acolhendo desabafos, confissões (que, por vezes, não os seus, de outrem, de outros seus, talvez construídos num campo puramente ficcional) e pondo a descoberto os conflitos e as incoerências próprios desse labor, desse



investigar, desse lavrar, desse caminhar. E, por isso, te agradeço Cristina Mateus. Ao revisitar hoje esse teu objeto/livro/não-tese, relembro o que me fez parar durante o percorrer da estante das teses na biblioteca da nossa FBAUP: o seu subtítulo “nada de nada”. Relembro agora também algo que, na altura, achei extremamente provocador: as tuas “dez hipóteses para uma introdução” e as tuas “dez hipóteses para uma conclusão”. Hoje, decidi trazer vinte (não consecutivas) das “Cem vantagens de um trabalho de investigação” que enumeraste e, nas quais, me revi quando as li. Provocadora considereei também a nota associada à palavra investigação:

“Quando se usar as palavras “investigação” ou “investigar” ou “investigador” ou “investigadora” está-se a querer dizer uma outra coisa”:

“(…)

#### **A vigésima oitava**

Voltar a escrever. Voltar e achar que o risco que se correu de se fazer o que não se queria está ultrapassado. Esta liberdade que se sente a certa altura, permite construir a própria metodologia do trabalho. Há um momento em que tudo parece fazer algum sentido. Só muito tarde. Pode mesmo acontecer que tarde demais. É um risco que se corre. Ter a *certeza absoluta* que se está no caminho *certo*. Achar que a recusa por um formato instituído tinha mesmo de ser feita, por se estar a fazer uma investigação em arte (?). É como se estivesse a *brincar às investigações*, o que parece uma boa brincadeira para se ter. A natureza de uma investigação em arte é esta e não pode ser outra.

#### **A vigésima nona**

Achar que não são precisas citações. Todo o trabalho é matéria plástica e as leituras são para serem usadas da maneira que se achar, mesmo sendo a mais estranha. Isto porque a memória tratará de fazer a selecção dessas leituras. A impossibilidade deste trabalho de investigação é finalmente visível.

(…)

#### **A trigésima terceira**

Ter insistentemente as mesmas ideias. Sempre as mesmas, ou voltar sempre a essas ideias. Quase todas as ideias que se tem são pouco interessantes. Acontece o mesmo com os filmes que se viu e com os textos que se leu.

#### **A trigésima quarta**

Começa a fazer sentido que as poucas coisas que vão ficando são sufi-

cientes para avançar com o trabalho. Ficam muito poucas. Que esse material é o trabalho e que é sobre essas poucas coisas que se encontrou que deve ser feito.

#### **A trigésima quinta**

Voltar a ter tempo para confirmar que o esquema do trabalho se afirma na sua própria lógica. Que é impossível respeitar um formato já executado.

#### **A trigésima sexta**

Achar que afinal se vai conseguir fazer o trabalho no prazo estabelecido.

#### **A trigésima sétima**

Ter a impressão de que alguma força oculta fará o trabalho através do nosso corpo. Que nada do que é feito é da nossa responsabilidade.

#### **A trigésima oitava**

Entender que “não saber o que é para fazer” marca todo o trabalho e permite um imobilismo útil. Como se a ação acontecesse dentro desse corpo parado. Sentir que isto acontece noutros trabalhos de outros artistas e ver uma hipótese de fuga.

#### **A trigésima nona**

Não desistir. É uma prova de resistência. Nem sempre é assim.

#### **A quadragésima**

Construir uma distância em relação ao trabalho que está por fazer. Saber que essa distância é crucial para a sua concretização.

#### **A quadragésima primeira**

Saber que depois disto vem outra coisa e que nada disto foi importante.

### **A quadragésima segunda**

Saber também que este período de inação transformou o próprio trabalho. No entanto, chega-se à conclusão que também já antes se tinham formulado estas dúvidas, estas dificuldades. E não se tratava de um trabalho de investigação.

(...)

### **A quinquagésima nona**

Começar a escrever freneticamente, como um ato performativo. É sempre tudo falso (por isso a ficção).

### **A sexagésima**

Poder escolher aquilo que se lê, contrariando a natural vocação de uma investigação que prevê que é preciso ler tudo o que existe sobre um assunto e mostrar que assim foi. Mas investigar em arte permite não fazer as leituras deste modo. É possível até ler sempre o mesmo livro. Ou dois ou três e mesmo assim esquecer essas leituras. Só alguém muito astuto saberá que leituras foram essas. Nunca quem as fez, porque entretanto as esqueceu. Esquecer quer dizer incorporar.

(...)

### **A sexagésima terceira**

Conseguir fazer nesta investigação aquilo que não se faz na vida. No entanto a vida é mais ou menos *isto*.

(...)

### **A sexagésima sexta**

Descobrir que há coisas que se vêem (especialmente nos tais filmes) e lêem (nos tais poucos textos que se encontram) que são tão profundamente compreendidos que até magoam e tornam-se difíceis de ver e de ler. Há um sofrimento real (não manipulado). Talvez seja essa a suspensão

de que se fala no título do trabalho.

### **A sexagésima sétima**

Ler textos de artistas que falam do seu próprio trabalho e do trabalho de outros artistas e pensar que são esses textos os que se têm para ler. Esses textos são como conversas que se têm. Não são bibliografia. São conversas que acontecem. E essas conversas são coisas que não se podem transcrever.

### **A sexagésima oitava**

Ler entrevistas feitas a artistas, as que mais interessam neste trabalho, e não ler as perguntas que lhes são feitas. As perguntas não são importantes. Nas entrevistas, os entrevistados falam só do que sabem através do seu trabalho.

(...)

### **A septuagésima quarta**

Este trabalho de investigação tem a vantagem de não ter objetivos. Tem só um. Dizer *não*, como só uma criança o sabe fazer. Mais uma vez se torna evidente o falhanço do trabalho. Tem a vantagem de não precisar de conclusões, pois estão feitas logo no início. As conclusões, os objetivos, os métodos, tudo o que se imagina ser necessário num trabalho de investigação, neste *tipo* de trabalho de investigação, não são para se fazerem. Só existem vantagens nisto. Nem as desvantagens são visíveis. Não é um trabalho normal.

### **A septuagésima quinta**

Dizer que não se faz nada, mas depois fazer tudo. O importante foi recusar antes de tudo. Recusar primeiro e depois fazer. Aprender isto com outros

artistas (ou com os investigadores?). A recusa cura a nossa relação com o que se faz. Recusar sempre primeiro, uma das vantagens mais importantes” (Mateus, 2011, pp. 60-79).

Obrigada Cristina Mateus pela tua coragem encorajadora.

De um dia a dia de mãe que se encontra em processo de escrita, por vezes, é inevitável que uma particular atenção ao que os filhos dizem, fazem ou ao modo como connosco interagem, nos faça também pensar (a partir de um ponto de vista completamente inesperado) nas nossas próprias inquietações. A primeira vez que senti necessidade de incluir na escrita um diálogo com a minha filha Laura, foi precisamente aquando da principal inquietação que deu origem a este processo e que se prendia com o questionamento da minha relação com o desenhar. Nessa altura, parecia que tudo o que girava à minha volta fazia querer emergir, para a superfície da pele, uma certa ferida profunda, tornando-a exposta e sensível a tudo. A partir desse momento, comecei a dar não só mais atenção ao modo como o quotidiano tem repercussões em nós, como também ao modo como determinados autores se expõem, ao incluírem nos seus trabalhos, referências a um dia a dia de relações afetivas com as coisas e com as pessoas. À medida que os textos me iam fazendo parar, foi-se tornando cada vez mais evidente que me interessavam os pequenos indícios deixados pelos autores das relações que estes iam estabelecendo entre os diferentes labores de todos os dias, fossem estes de índole doméstica (sem aparente

relevância), ou sobre as suas práticas de trabalho (também, para muitos, completamente insignificantes). Ou melhor, comecei a prestar atenção ao que decidiam trazer eles desse cotidiano e também ao modo como expunham as suas relações familiares e afetivas (fossem estas ou não ficcionadas). Esses trabalhos, que considero serem singulares pela particularidade de serem pessoais, acabaram por influenciar definitivamente a minha escrita e tornaram-se, por isso, relevantes e significativos neste processo. Obrigada Agnès Varda — em *Las plages d'Agnès* [As praias de Agnès] (2008) —; Enrique Vila-Matas — em *O Mal de Montano*, (2002/2004) —; Clarice Lispector — em *Conversas c/ P.* (2005) —; Nanni Moretti — em *Abril*, (1998) —; Nuno Prata — em *Um dia não são dias não* (2010c) —; Roland Barthes — em *A Câmara Clara* (1980/2013), por tornarem claro o processo de trabalho e nele inscreverem os dilemas de um cotidiano feito também de relações familiares.

Naturalmente que as relações familiares não se reduzem a um dia a dia de mãe, e por isso, à minha família, agradeço tudo aquilo que a escrita poderia reduzir a nada. Reservo-lhes o silêncio do espaço entre as linhas. O espaço em branco. O espaço de liberdade de serem tudo no muito pouco que a escrita fez por inscrever.

“Pergunto-me se ainda esperas que te escreva mais. Respondo-me que sim.

Sim, *escrevi para ti assim como escreveste para mim*. E inicio outra escrita.

Olho para muitos relógios, todos em lugares distantes.

Todos iguais e todos com um tempo sem tempo. Tantos tempos diferentes!

Por isso, sei que dormes. Dormir é morrer um bocadinho, sabias?

Quando se tem a sorte de sonhar, vive-se lá dentro... um bocadinho, também.

Dentro, somos uma imensidão de mundos. É impossível descrever-te. Sou muito ignorante.

Quem os inventou?

Nós? Não. Nós só falamos.

Vamos aprendendo coisas para disfarçar o remorso da ignorância e o medo de adormecer.”

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 3 Abril, 2014)

“Não esperei.

O tempo não passou (ainda) por este relógio.

Esses mundos, dentro de nós, só os vivemos quando sonhamos?

Ou, essa imensidão de mundos que somos, mesmo quando acordados, somos sem saber vivê-los?

Se não fomos nós que os inventamos...

falamos de quê nesses tempos diferentes desses mundos sem tempo?

Não percebo. Sou muito ignorante.

Quero adormecer  
para poder viver.”

(Sofia, mensagem pessoal, 3 Abril, 2014)



*“...nesses tempos diferentes desses mundos sem tempo,  
falamos dos espaços em branco,  
que o teu homem do lápis rombudo e o meu cão falador insistem em  
preencher.  
Somos nós que os Inventamos, sim. Mas só nos nossos mundos.  
No resto, são difíceis as justificações. Vazias e com o aparente elogio de  
'sugestivo' e 'está muito bem escrito' de quem nos rodeia. Lembras-te de ter  
lido isto, ontem?”*

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 4 Abril, 2014)

No “Está muito BEM escrito”, “Gosto muito de COMO escreves e do QUE escreves”, fui encontrando alentos, mas estes duravam pouco tempo e levavam-se sempre em direção a outra inquietação: “— PORQUÊ? O que percebes tu do que escrevo? Que repercussões tem em ti o que escrevo?” De entre esses alentos trago hoje um que me surpreendeu por ter sido escrito a quente, com “fulgor”, com a mesma intensidade com que a leitura terá sido feita. Uma escrita, sem filtros, sem máscaras. Uma escrita de alguém que, a propósito do que escrevi, me falou pela primeira vez de amor. E porque não de amor? Também o é e sei-o bem.

“O que li, o que senti

às 13h de hoje, dia 26 de Dezembro de 2014, comecei a ler ‘o que te fez o desenho’

interrompi para almoçar

e continuei

Parei agora, só agora às 16h00 na pág. 74

antes do "sinto-me a falhar! a falhar em todos os meus papéis"  
fica para depois, talvez amanhã, não sei  
depende do que o presente vida, me trouxe no entre...  
sei que:  
li com fulgor,  
que cada 'fim' me levou a outro (o mesmo?) início  
agarrada continuava  
descansada também porque não tinha que ser professora,  
não tinha que corrigir  
não tinha que ser super inteligente  
e brilhante  
li, li  
atrapalhamo-nos,  
amamos  
para mim falas de amor, constantemente, apesar de raramente usares essa  
palavra,  
a tua mãe disse-o coloca o teu coração, sempre  
o (pre)texto não é apenas a praticabilidade de ter um mote,  
mas um mote especial  
no 'amor por'  
este é o estar dentro  
estar dentro do desenho-amor  
de 'Um dia com Laura' e 'A minha planta morreu'  
a tua pergunta não me parece ser 'para que serve o desenhar'  
porque o 'serve' tende a ficar nos domínios da utilidade mensurável,  
racional,  
e aquilo que (pre)sinto está para além

tem outra serenidade:  
a do encontro  
a da partilha  
a da transformação  
é arrumar transformar?  
podes arrumar o que já escreveste?  
para assim ser mais do que um relato pessoal diário  
terá que ser mais do que isso?  
o ponto onde te encontras:  
o presente infinito  
se olhares para traz:  
há sempre um ponto onde te encontras:  
o presente que dás e te é dado: no devir da vida que é ser mulher,  
mais do que mulher:  
ser sofia  
diamante com faces múltiplas intersectadas  
desconstruir os lados mais polidos pela educação  
tentar encontrar  
a sofia intersectada de mulher, amante, mãe, professora de desenho,  
escritora,  
doutoranda, filha...amiga.  
o diálogo criativo  
contigo, com os outros, o encontro de ti nos outros...  
não sei  
não sei  
se calhar é esta a procura do 'não sei'  
'porque agora não sei'"

Obrigada Cidália Silva pela tua entrega à leitura e ao que dela me devolveste.

“Um mapa indica-nos ruas e sítios importantes.

E os possíveis caminhos para lá chegar.

Um mapa fixa um elástico aos nossos olhos e outro ao espaço onde paramos para o consultar.

Caminhamos e decidimos trajectos.

Presos com centenas de elásticos coloridos aos nossos olhos.

Elásticos que não nos deixam perder. Mas, um mapa não nos indica o sítio onde encontramos as coisas que mudam as nossas vidas.

Gostava de o conseguir escrever.

Queria escrever o mapa do nada.

O não saber escrito em bom papel.

Uma oportunidade de não saber sem remorsos.

É possivelmente de outro modo que isto se faz...

Um espaço vazio que convida a dança a ser.

Torná-la visível na escrita. Uma aventura para dentro de um novo suporte.

Mas sento-me. Respiro fundo. Olho para lá do mapa e começo a sentir o meu corpo a crescer por dentro.

Um movimento lento e redondo. Como uma bola de sabão gigante. Gosto mesmo de adormecer.”

(Cristina Mendanha, mensagem pessoal, 19 Junho 2014)

Assim como num “mapa não nos indica o sítio onde encontramos as coisas que mudam as nossas vidas”, também é difícil mapear todos essas coisas que fomos encontrando. Volto, por isso, às cartas que

me enviaram para assim ir continuando a tentar mapear o que foi sendo significativo no meu processo. Desta vez encontro a carta de Tiago Assis que, no que escreveu a partir da leitura que fez, encontrou um espaço para refletir sobre as suas próprias questões e inquietações, neste caso, em relação ao desenho. Este espaço encontrado, fez-me perceber que é também esse espaço que procuro num trabalho de investigação: um espaço de reserva para que outros o possam preencher e, sobretudo, em diálogo com o já escrito. Dessa carta intitulada *O que me fizeram as cartas da Sofia* trago hoje o seguinte excerto:

“Abordo este exercício na (des)continuidade de outros que me remetem para o meu Projeto. Tenho Projeto e projetos, mas o meu Projeto não tem origem nem fim e só me aproximo dele, precisamente com este tipo de experiências. Não o quero concretizar, habituei-me aos estilhaços que Ele me devolve e isso basta-me. Pois é desses estilhaços que faço os outros projetos. Suponho que coisas semelhantes aconteçam com alguns investigadores do conhecimento e, eventualmente, com determinados artistas. Semelhantes, embora com uma grande diferença, desconfio que não se acomodam com os estilhaços, mais interessante ainda, julgo que acreditam tocar no seu Projeto e atrevem-se mesmo a realizá-lo até ao ponto de O destruir. Peço perdão pelo uso da palavra *projeto*, mas já há alguns anos que a dita abafou-me a palavra *desenho*. No início do meu mestrado sucumbi aos tradicionais métodos de inves-

tigação (algo que aprecio na tua fuga) e fui seduzido pela história e etimologia das palavras — talvez por isso, olho hoje para elas como se tivessem vida própria e como tal, as palavras para mim também são mortais, assim como, as frases, os textos, os livros e, claro, as cartas. A surpresa maior que tive, foi, claramente, com a palavra *desenho*: não me recordo bem dos pormenores, até porque tive que parar de a indagar, ao perceber que não gostava do que encontrava, estava demasiado racionalizada, confundia-se com projeto, com escrita, com argumento, com guião, com história, com *logos, ethos e pathos*. E eu estava à procura de outro desenho, talvez aquele que a escola me fez abandonar. Ai, o que me fez a escola. Compreenderás por isso, como os teus textos que ‘fogem’ dum desenho, dum certo tipo de escrita e dum certo tipo de escola, de facto, me devolvem grande parte do que eu não fugia, pelo contrário, procurava incessantemente até ao seu desaparecimento. Deliciosa ironia que quase poderia ser assinalada com a seguinte hipótese: foi no desaparecimento do desenho que me apareceu a escrita e a escola (embora também desaparecessem mais tarde). Mas não tenho certezas e a única coisa que afirmo é a dúvida e nada mais que a dúvida. Aliás se quiser manter a dúvida e ser mais preciso (há investigadores que adoram este termo) formularia assim a hipótese: Foi no fim do desenho que me apareceu o Desaparecimento. Um desaparecimento do mundo, da linguagem, do humano, do desenho, da escola, da escrita...

Hoje no meu mundo do desenho não existem suportes, nem linhas, nem manchas, tenho dúvidas se existem pontos, pois o mais que consigo ver, parecem ser apenas sinais de pequenos nada. Encontro outros nada a povoar as ruínas da escola e que me recordam um lugar onde aparentemente se aprendia, onde aparentemente se pensava. Era um lugar do pensamento e dos seus vazios, donde emergia um estranho mundo de escrita que, suprimida do próprio nada, só podia suprimir nada. Aliás, estava já há muito anunciada, diria mesmo enunciada, desde que um certo tipo de símios decidiram colocar desenhos no lugar dos sons e dos silêncios. Num processo de fragmentação e atomização, assim se desenhava uma espécie de mecanismo de desaparecimento do desenho-processo das palavras. Mas as palavras são mortais. E a escrita não poderia ser mais do que outro mecanismo de destruição, desta feita do desenho e, já agora, da voz — mas este era outro assunto, meu e não teu, confuso? Não! Estranho, somente estranho — vamos lá à tua escrita” (Tiago Assis, mensagem pessoal, 9 Maio, 2015).

Obrigada Tiago pela “estranheza” do que me devolveste. Obrigada pelos pequenos nada e por, no decurso do meu processo de trabalho, teres identificado de forma clara a ideia de “desaparecimento” do desenho. Dessa tua clareza trago a convicção de que o desaparecimento do desenho foi, no processo, tão legítimo quanto o que poderia ter sido um seu aprofundamento ou desenvolvimento.

Compreendo bem o desenho que incessantemente procuraste, porque também eu o procurei até ao ponto de hoje o questionar e quase o renunciar. Ou melhor, essa procura faz-me hoje manter uma relação de extremos, de quase amor-ódio e, por isso, compreendo também bem a tua fuga e necessidade de o destruir até ao seu desaparecimento. Talvez tenha mesmo sido a escrita, neste meu caso, o mecanismo de destruição ou até de substituição do desenho.

De um outro retorno dado à minha escrita, realço um pequeno excerto relativo ao ensino do desenho: “Eu diria que é poderoso. Fazer crer ao aluno da possibilidade de ter linhas auxiliares para que o desenho possa não ter fim. (...) ou ainda, fazê-lo crer que aquelas linhas auxiliares são linhas mestras, importantes para serem vistas, são o rasto da inquietude” (mensagem pessoal, 15 Novembro, 2013). Obrigada Elisabete Amaral por reconheceres esse poder no desenho, pois é precisamente essa força implícita de uma qualquer inquietude que procuro enfatizar quando proponho, em contexto de aula, um determinado exercício de desenho. Mas essa força presente em qualquer conflito, e que procuro que cada aluno torne visível no seu processo individual é, muitas vezes, confundida com “sujidade”, com “coisa a eliminar” para que, no fim, o resultado apareça sem o esforço visível da sua luta (quando a há). E é essa luta que sempre me interessou mais do que a aparência de um qualquer resultado final. Lembro-me a este propósito de mais



um excerto da carta que a minha mãe me escreveu: “há tantos desenhos lindinhos e perfeitos que somente nos provocam vômitos... e não vêm das tripas nem do coração. Surgem só do treino da destreza manual repetitiva” (mensagem pessoal, 28 Março, 2013). E são efetivamente as notas à margem, em rodapé, os rascunhos, as hesitações, as linhas deixadas nas entrelinhas do visível, a força, energia e gestualidade de um traço, o esforço e a superação que me têm interessado mais.

Agora que sinto o cansaço de escrever e a pressão de chegar a um fim, agora que tenho a plena consciência do muito que ficará por dizer e dos caminhos que poderia ter seguido, agora que percebo o quão longe estou de conseguir evocar todos os que participaram neste processo, lembro novamente a minha mãe: “Sabes, quando é fácil escrever, é uma chatice porque somos embalados pela facilidade e perdemos-nos em palermices. Não sei se a propósito ou não, ando com uma frase a moer-me a cabeça: ‘tralha dourada’, como o Jens chamou à talha dourada que decora muitas igrejas” (mensagem pessoal, 22 Janeiro, 2015).

Com o receio de me perder por perder, de adornar por adornar, só pelo simples facto de me forçar a trazer toda essa gente de que se fez esta escrita, paro. Por hoje, paro. É o que sinto. Um estado de renúncia, de paralisação perante a sensação de obrigação. Se a

essa gente voltar, não será nem por obrigação nem por um voltar por voltar.

(— “Lembraste da frase ‘fazer das tripas coração’? Pois, é uma expressão popular para a inquietação. O *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa é um boníssimo exemplo da mesma coisa” (Mãe, mensagem pessoal, 29 de Março, 2013).)

(— Sabes, mãe, o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, tem estado comigo desde o início. Trouxe-o de tua casa, em dois volumes, na altura em que dele me falaste mas, mais recentemente, comprei um outro em que os textos foram compilados num só volume e, por isso, sendo mais portátil, tenho-o trazido sempre comigo. O problema é que, recorrentemente, levo-o de volta para casa, intacto, por abrir. Tem sido assim há vários meses. Mas hoje vou abri-lo. Não sei se por ter sentido um outro estado de inquietação, diferente do inicial, ou se por fazer questão de usar um livro ao qual fizeste referência e que eu não tive ainda coragem para o folhear. Penso que o receio em o ler poderá ter que ver com o facto de considerar que o seu desassossego me iria desassossegear ainda mais. E, como deves imaginar, é tudo o que não necessito neste momento em que me aproximo de um final. Mas, ainda assim, por ti, quero enfrentar esse medo e finalmente abrir o livro. Obrigada mãe por, muitas vezes, me sossegares.)

Depois de ler vários textos d'O *Livro do Desassossego*<sup>60</sup> (em que tentava rapidamente esquecer que os tinha lido para não voltar a cair num estado de angústia mais próximo do meu estado inicial), encontrei um, escrito por volta de 1929, que acaba por tocar em alguns aspectos que considero relevantes e que de algum modo me fazem sentir próxima de uma sensação semelhante: a de alguém que no seu dia a dia se sente constantemente a escrever mesmo quando não o está efetivamente a fazer. A de alguém que se encontra nas suas ações quotidianas, atenta a possíveis ligações entre coisas e pessoas, atenta ao que elas velam e revelam:

“Há dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituais do meu convívio forçado e quotidiano, assumem aspetos de símbolos, e ou isolados ou ligando-se, formam uma escrita profética ou oculta, descritiva em sombras da minha vida. O escritório torna-se-me uma página com palavras de gente; a rua é um livro; os encontros trocados com os usuais, os desabituais que encontro, são dizeres para que me falta o dicionário mas não de todo o entendimento. Falam, exprimem, porém não é de si que falam, nem a si que exprimem; são palavras, disse, e não mostram, deixam transparecer. Mas, na minha visão crepuscular, só vagamente distingo o que essas vidraças súbitas, reveladas na superfície das coisas, admitem do interior que velam e revelam.

---

<sup>60</sup> Originais escritos entre 1917 – 1934.

Entendo sem conhecimento, como um cego a quem falem de cores” (Pessoa, 1982/2014, p. 273).

Mas, nestes últimos dias, assombra-me um estado de alheamento total, em que tudo o que me rodeia se transforma em sombras difusas da minha vida, onde vagamente me lembro das conversas que tive ou com quem estive, em que todos os gestos quotidianos se tornam mecânicos, em que todas as relações se revelam sem significado (talvez por nelas procurar uma razão para o fim deste texto, talvez por nelas tentar encontrar um último significado que justifique o fim deste ciclo). Na procura, os desencontros. Nos encontros, o sentido da procura. Procuro no presente novas relações com o passado mas, a necessidade de fechar, tolda-me os sentidos e a capacidade de as conseguir articular. Esta tensão faz com que não queira mais voltar a visitar esta gente de que se fez esta escrita. Dessa gente, continua a haver tanta que não foi ainda evocada, ou claramente inscrita, que o meu corpo lhes pede agora que fiquem no silêncio da escrita e nas cumplicidades implícitas. Não necessito mais voltar ao início, percorrer o caminho do já escrito para tentar perceber como se foi desenvolvendo esta espécie de terra de ninguém cheia de gente. Agradeço assim, com toda a minha consideração, a toda essa gente que foi estando comigo, a todos os meus familiares, amigos e colegas, a todos os autores por eles recomendados, a todos os autores incorporados nas teias de cada autor, a todos os livros que não chegaram a ser

abertos, filmes que não chegaram a ser vistos, músicas que não chegaram a ser ouvidas, exposições que não chegaram a ser usufruídas, mas que, em todo o caso, pelo simples facto de me falarem ou escreverem sobre elas (ficando eu a saber da sua existência), acabou por ser também importante e significativo no meu processo de trabalho. Dizer não, não é fácil. É mais fácil, no dizer sim a tudo, perdermo-nos na imensidão do existente.

Tento com este último e vago agradecimento fechar um texto (deixando-o em aberto) que teve como intenção (ainda que sem estrutura definida e apenas existente como uma ideia nebulosa) articular algumas considerações finais com alguns agradecimentos e, ao mesmo tempo, através dessa tentativa de articulação, ir construindo uma espécie de mapa de acesso ao meu processo de trabalho e ao modo como cheguei a determinados autores.

Este mapa, construído também através de uma escrita processual e exploratória, tentou salientar as relações afetivas existentes entre pessoas e livros e/ou outros objetos artísticos, procurou descobrir novas camadas de sentidos e significados implícitos no processo da escrita e, tentou tornar ainda mais claros, aqueles que terão sido os problemas e questões de cada momento. Termino tendo a plena consciência de que este trabalho de escrita, que se moveu dentro de um campo muito restrito de referências, se desenvolveu sobretudo a partir do modo como se foi ligando à multiplicidade do

possível a que tive acesso dentro do tempo do fazer do doutoramento. Este ciclo — onde se inscrevem todos os textos até agora escritos de forma encadeada — que agora se encerra, mantém ainda em aberto o modo como se irá ligar ao início. Quem sabe por uma “escrita-envelope”, como Tiago Assis sugeriu mais atrás nesta escrita, “dirigida para além de mim e aquém do leitor”?

No preciso momento em que dei por terminado este último texto recebo uma carta escrita por um amigo que me tem acompanhado desde o início. Assumidamente colocada no fim por, na realidade, ter chegado só agora, esta vem também confirmar a importância do espaço de reserva que cada pessoa encontra para falar de si, iniciando um processo que é só seu mas em diálogo com o que encontrou no já escrito. Antecipo um pequeno excerto da sua carta (antes mesmo de a incorporar na totalidade) que me parece tocar precisamente neste aspecto em particular: “Creio que sobra bastante disso nos teus textos a que tenho tido acesso, uma possibilidade de encontrar neles aquilo que procuro e, acima de tudo, de *incompreender* alguns deles, deixando-me espaço para um processo meu que partirá deles.” Obrigada José António Cunha pela tua amizade durante este processo de escrita que em ti vi um apoio constante e incondicional. Entre nós existe a cumplicidade de partilharmos o gosto por determinados autores, nomeadamente Agnès Varda e Enrique Vila-Matas. Obrigada por lhes fazeres referência nesta tua carta de última hora porque firma precisamente

esta cumplicidade. Obrigada também pelas outras referências que trazes agora porque enriquece ainda mais todo este processo que se espera que continue em aberto, à espera que outros nele se encontrem tanto no que compreendem como no que não compreendem (ou apenas subentendem). E agora termino com a tua carta:

**“As mãos que escrevem são as tuas mãos.**

**As palavras são de todos.**

Olá Sofia, há algo que me tem fascinado na forma como levas todo este teu trabalho e é a capacidade de chegares a um texto que aparentemente não estás a escrever e que às vezes parece recusares-te a escrever. Esse texto que desde o início recusas escrever é aquele ao qual estás quase a pôr um primeiro ponto final. Percebo a tua atração pelo Enrique Vila-Matas, esse sedutor, mas não sei se te identifico exatamente como uma *Bartleby* ou mesmo se inscrevo o que escreves nessa fronteira da verdade como o Vila-Matas faz. Hoje, revendo algumas das coisas que escreveste e essencialmente lembrando-me das nossas incontáveis e quase intermináveis conversas, lembro-me das *Passagens* do Walter Benjamin (não sei porque não me lembrei disto antes). Conheço mal esta obra dele, é uma obra editada postumamente e, ao que consigo perceber, incompleta. A única edição em português é brasileira pelo que



nunca tive acesso ao texto integral. Questionam-se muito, a propósito deste texto, as opções de edição.

*Passagens* é um trabalho que foi sendo desenvolvido ao longe de muitos anos e que se constrói através de um processo de recolha que o Walter Benjamin foi fazendo em Paris.

Nele, Walter Benjamin afirma: “Existe ‘um saber ainda não consciente’ do ocorrido, cujo fomento tem a estrutura do despertar”(p. 962)<sup>61</sup>.

Como se o teu trabalho se assumisse como uma atitude de despertar tudo o ocorrido — os textos que vais incorporando na tua casa. O processo que desenvolves é, apesar disso, muito mais que uma mera *assemblage* na medida em que despoleta texto que te é próprio. No entanto, as referências tornam-se tuas como no caso da palavra “entresser” de que falo um pouco mais à frente.

A tua conversa com a Catarina Almeida faz-me lembrar um texto do Kenneth Goldsmith<sup>62</sup> que descobri recentemente. Aliás, todo o teu processo de escrita me faz lembrar as referências que o Goldsmith me trouxe.

Dizes:

“a escrita em si tem-me servido como meio de me sentir envolvida num processo criativo onde, a própria ação de escrever, me permite pensar e estabelecer relações entre as artes visuais, as vivências

---

<sup>61</sup> Benjamin, W. (2016) *Passagens*. Minas Gerais: UFMG

<sup>62</sup> Goldsmith, K. (2015) *Escritura no-creativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

mundanas e rotineiras de um quotidiano, a escrita e, nesse processo, perceber que o mais importante é o que as une: as relações afetivas e subjetivas que se estabelecem com as coisas, o que fica subentendido, o que vive subterraneamente às palavras fixadas pelo texto”

Referes-te nessa conversa a algo muito importante no texto do Goldsmith “trabalhar com o acaso”.

A ideia de escrita não-criativa do Goldsmith parte da ideia de que, no tempo contemporâneo, o processo de criação (diria eu também o de criação de pensamento) é perfeitamente válido na actualidade como um processo de montagem/*assemblage* daquilo que estimula o nosso pensamento.

Esse *acaso*, encontro-o no percurso que fazes entre autores que te vão aparecendo, que vais lendo e dos quais te vais apropriando na vez do teu próprio texto. Acontece isso com a atitude que antecipas em relação à palavra “entresser” (entre outros exemplos). A apropriação transformadora a que te referes, faz-me lembrar, uma vez mais, a escrita de Walter Benjamin ou o trabalho fotográfico do americano Matt Siber que confronta uma imagem fotográfica com aquilo que ele próprio dela retira como uma seleção do real.

Depois há o Vila-Matas.

A citação do Enrique Vila-Matas “as frases que não entendemos podem ajudar-nos muito mais do que as que entendemos perfei-

tamente.” (Vila-Matas, 2011, p. 36) faz lembrar uma entrevista de Gilles Deleuze<sup>63</sup>:

“Para mim, uma aula não tem como objetivo ser entendida totalmente. Uma aula é uma espécie de matéria em movimento. É por isso que é musical. Numa aula, cada grupo ou cada estudante, fica com o que lhe convém. Uma aula má é aquela que não convém a ninguém. Não podemos dizer que tudo convém a todos. É preciso que as pessoas esperem. No limite, é evidente que alguém pode estar a dormir. Porque mistério essa pessoa desperta no momento que lhe diz respeito? Não há uma lei que diz o que diz respeito a alguém. Não é mesmo o sujeito que decide se está interessado em algo. Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada. Não há interesse nenhum. Não é uma questão de ouvir ou entender tudo. Trata-se de acordar a tempo de seguir o que lhe convém pessoalmente. É por isso que uma audiência muito variada é muito importante. Porque sentimos muito bem a deslocação dos centros de interesse, que saltam de uma para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma textura.”

Creio que isso é uma postura a montante e a jusante do teu texto. Percebo-o na forma como te relacionas com os textos que lêes. Creio que sobra bastante disso nos teus textos a que tenho tido acesso,

---

<sup>63</sup> Boutang, P. A. & Pamart, M. (Realizadores). (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [Entrevistas de G. Deleuze com C. Pamart entre 1988-1989]. Acedido em <http://www.imdb.com/title/tt0408472/>

uma possibilidade de encontrar neles aquilo que procuro e, acima de tudo, de *incompreender* alguns deles, deixando-me espaço para um processo meu que partirá deles.

Há um outro assunto do qual nunca creio que tenhamos falado e que penso que não interessa muito para o caso. Não posso deixar de o abordar por estar a escrever este texto com a honestidade que o teu processo de trabalho me contagia. Não penso que seja útil ou importante porque, de facto, é um assunto bastante invisível, até para mim. De qualquer maneira, a propósito da carta do Marcos Cruz, fiquei a pensar no meu próprio processo criativo, essencialmente na escrita, mas não só.

Sempre que penso nele sinto que devia fazer mais e a cada vez que começo a fazer, dou uns passos para logo sentir que ainda não é o momento de avançar com aquele trabalho. Não guardo trabalhos acabados na gaveta à espera de serem publicados ou de serem apresentados. Vou avançando a pequenos espaços, um pouco de cada vez, conforme a minha urgência interior de voltar a eles. Algum dia alguns acabam de facto por ser fechados e não volto a eles. Normalmente isso acontece no momento em que os exteriorizo: os publico, os apresento, os entrego ao seu destinatário (concreto ou abstrato).

Creio até que existe, na minha relação com o meu trabalho criativo, uma renúncia *a priori*. Nunca assinei nenhum trabalho criativo com o meu nome. Recorro a um conjunto de pseudónimos como quem esconde o seu rasto numa perseguição. Sinto seriamente que não

quero ser pessoalmente identificado no que faço. Alguns trabalhos, por exemplo, especialmente os de cinema/vídeo escondo-os deliberadamente numa falsa disponibilidade de acesso. Pairam alguns num desses sites onde se podem disponibilizar filmes mas sem que eu nunca diga a ninguém que os fiz e que estão aí. A maior parte das vezes nem sequer constam das minhas notas biográficas ou dos meus CV's.

Não sou certamente a pessoa mais adequada para refletir sobre esta postura mas, a propósito das palavras do Marcos Cruz, fico a pensar se não será uma estratégia íntima de não me assumir como um autor/criador ou, de outra forma, de ser um não-autor na medida em que esses trabalhos são (independentemente de alguns surgirem como resultado de encomendas) apenas uma reação a uma inquietude interior que preciso extrair e guardar (dentro ou fora) de uma caixa de Pandora.

Às vezes penso que na velhice, ou quando algum dia voltar a essas minhas coisas, se soltarão todos os fantasmas que fui enclausurando em palavras, imagens e gestos e questiono-me como se enfrenta uma pessoa ao seu passado oculto não só na transfiguração das palavras, mas também da sua própria identidade que assume outros nomes.

Pergunto-me também: qual a utilidade disso que faço às escondidas do mundo?

Sinto este tipo de trabalhos que vou fazendo como resposta apenas a um impulso ou a uma necessidade rejeitando a possibilidade de

que se auto-organizem na ideia de um percurso autoral ou de uma carreira artística. Isto talvez torne egocêntrica a produção destas coisas, certamente são mais inúteis que a inutilidade da produção artística em geral na medida em que raramente chegam ao seu espectador/leitor.

Questiono-me por isso: qual a utilidade do inútil? Qual o sentido de se escrever/filmar considerando a ideia de espectador/leitor se, no final, essas pessoas não têm acesso ao que foi feito?

(José António Cunha, mensagem pessoal, 27 Junho, 2016).



## **OUTROS TEXTOS/DESENHOS**





## Um dia com Laura

Os desenhos da série *Um dia com Laura* resultaram do primeiro Encontro de Desenho que nós — Clube de Desenho — decidimos propor em 26 de Outubro de 2010. *Porque hoje é Sábado* era o mote do encontro: “dedicar um Sábado ao ato de desenhar, entre outras coisas que se fazem normalmente num dia como o de Sábado.” Este foi o pretexto para desenhar. No convite de José Rosinhas para apresentar desenhos (Rosinhas Art Gallery Wall, Porto), agora em Outubro de 2012, integrados na exposição *Desenho no Feminino*, encontrei o pretexto para partilhar e pensar os desenhos.

O distanciamento de dois anos permite-me olhar para os desenhos sobre duas perspectivas: racionalmente e emocionalmente. Não sei se as consigo separar totalmente.

Reparo hoje que, desde essa altura, nunca mais desenhei a Laura. Existir um pretexto é essencial para se desenhar. Desenhar o quê, porquê, como e com quê.

São decisões difíceis de tomar. Não tenho o hábito de desenhar fora dos contextos de ensino-aprendizagem, contextos esses que me obrigam a tomar decisões relativas às questões anteriores. Fora deles, sinto-me fora do contexto. Dentro, sinto-me mais dentro do que fora. *Um dia com Laura* parece-me ser exatamente a resposta de quem não tem propriamente um assunto para desenhar e, em simultâneo, encontra o seu assunto nas circunstâncias particulares daquele dia: a rotina manteve-se, o que mudou foi a existência de uma proposta à qual não queria faltar. Naquele Sábado, o desenho tornou-se uma obsessão. O desenho substituiu o meio de registo mais utilizado até então para retratar momentos familiares: a fotografia. Dois anos depois, tenho vindo a reparar que os registos fotográficos e gráficos são cada vez mais escassos. Seja por falta de tempo ou de vontade. O ato de fotografar e as fotografias, em si, ocuparam um lugar quase absurdo nos dois primeiros anos de vida da Laura. Absurdo ao ponto de, na vontade de registar tudo e na vontade da partilha desses momentos/registos, estes quase se sobrepuseram à observação directa e à presença concreta da Laura. Absurdo tal que me fez pensar que devia aproveitar melhor a sua presença que é cada vez, hoje, também ela, mais escassa. Mas esta razão não serve de justificação para não desenhar nem fotografar. Agora os desenhos.

Olhando para os desenhos, vejo neles três vontades diferentes. A de recortar, a de fixar movimentos fugazes e a de absorver uma determinada ambiência.

Nos dois primeiros desenhos, a linha produzida resulta de um olhar e registo lentos e simultâneos, como se de uma tesoura se tratasse a querer recortar um perfil perfeito, quieto e sereno. Nos dois desenhos seguintes a caneta já quase não pousa no papel, o olhar saltita entre o que vê, o que desenho e o que tento memorizar para ganhar um pouco mais de tempo, sendo, por isso, tentativas de registo de expressões: sorrisos, olhares, momentinhos pequeninos que acontecem em frações de segundos... Nos outros dois desenhos, a relação mãe e filha mantém-se, desta vez, representadas pela mãe flor, pela filha flor e pelos nossos registos cruzados num mesmo desenho. Estávamos as duas lado a lado a observar e a desenhar as nossas próprias representações. No quarto, na penumbra de uma luz ténue avermelhada, realizei os dois últimos desenhos. Num deles, recorri à cor porque queria conseguir representar aquele tom de luz particular, aquela ambiência, mas, no escuro, mal conseguia distinguir as cores dos lápis. O resultado foi, naturalmente, uma surpresa.

Os desenhos aqui apresentados são uma seleção dos registos possíveis realizados entre as 00.15h e as 23.40h desse dia de Sábado.





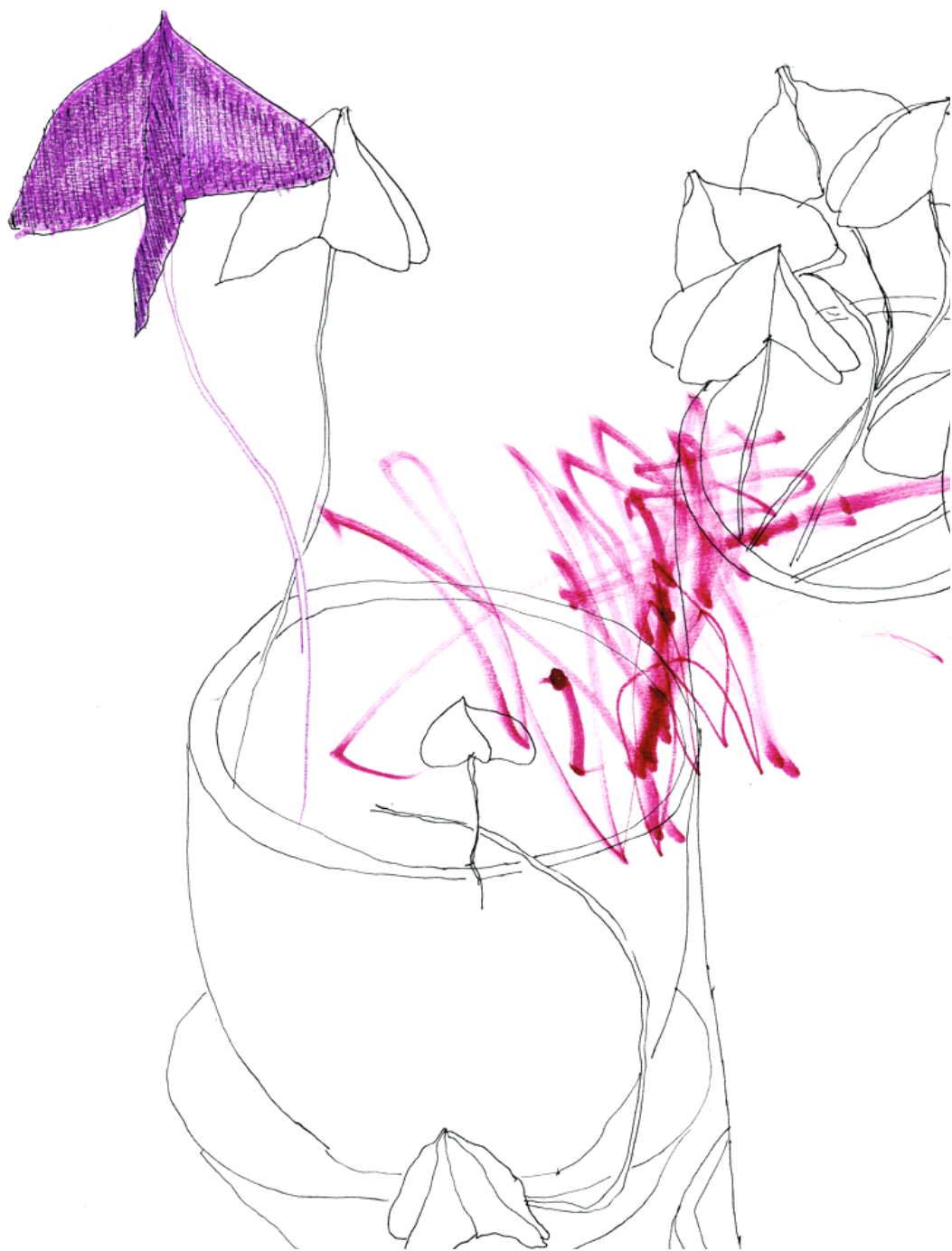




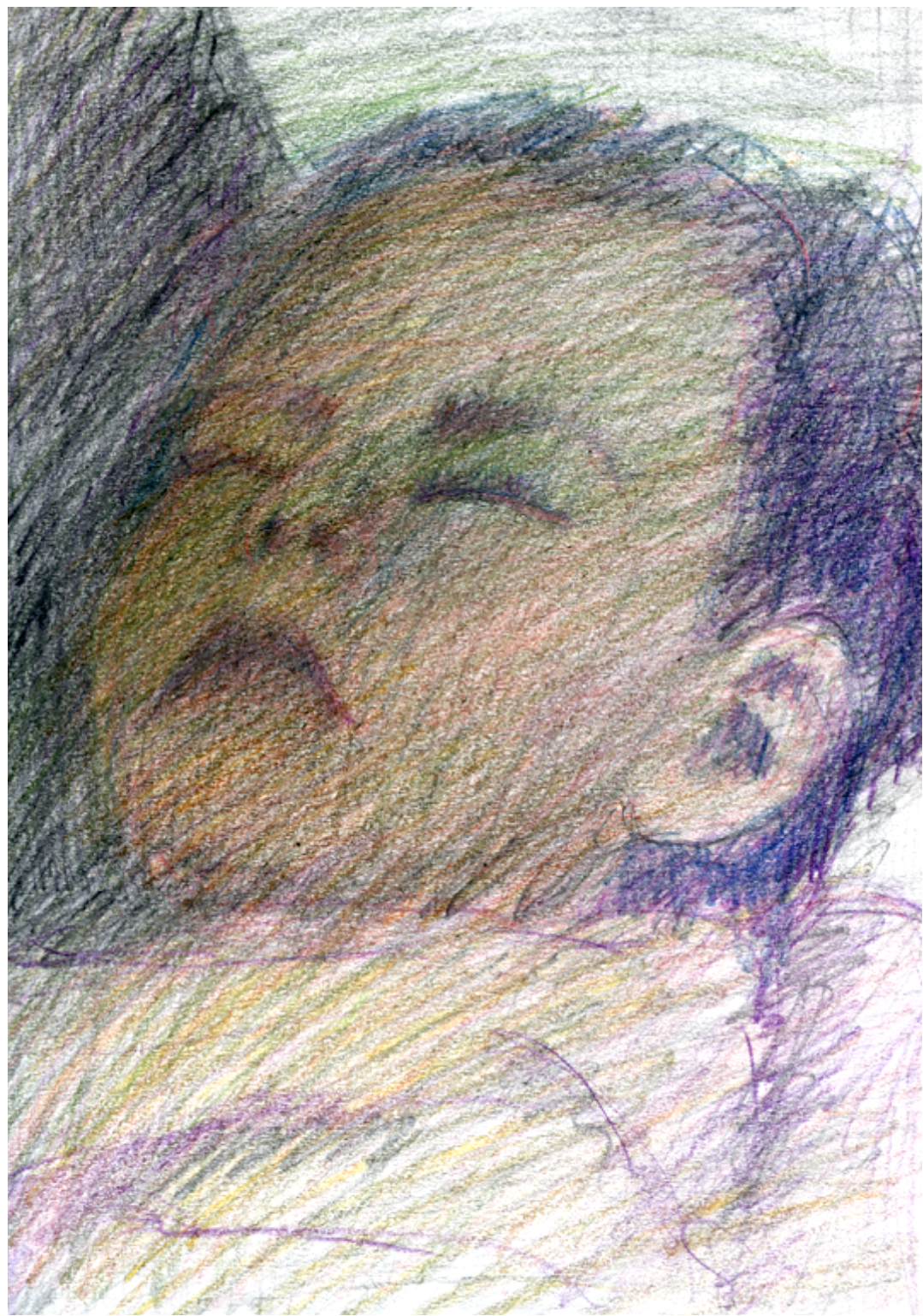
















## A minha planta morreu\*

A minha planta morreu. A da Laura não, continua a crescer. Decidi, por isso, começar a registar o seu crescimento.

Esta série de desenhos intitulada *A minha planta morreu*, realizada entre as 9h30 do dia 22 de Fevereiro e as 22h30 do dia 1 de Março de 2013 (1 a 4 desenhos por dia), é o resultado do exercício a que me propus como resposta ao convite para expor no Estúdio UM, da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Como não costumava desenhar, obriguei-me a fazê-lo disciplinadamente durante a semana que antecedeu a data de início da exposição. Tomei esta

---

\*

Barreira, S. (2013). A minha planta morreu. *Encontros estúdio UM. Temas e Objetos do Desenho, #4 Ilustração*, 37-43. Acedido em [http://www.estudioum.org/descarregar/encontros\\_estudioum\\_IV\\_2013.pdf](http://www.estudioum.org/descarregar/encontros_estudioum_IV_2013.pdf)

decisão imediatamente a seguir à decisão do que desenhar; e esta última imediatamente a seguir a ter feito um desenho, a 21 de Fevereiro de 2013 para uma outra exposição — *Assim espero que seja...* —, que tinha como intenção evocar e dar continuidade a uma outra série de desenhos realizada já em Outubro de 2010: *Um dia com Laura...* O tema principal mantém-se: a relação entre mãe e filha. Mas nestes últimos desenhos, de 2013, a relação é apenas representada pelas suas representações: as plantas. Planta mãe, da mãe. Planta filha, da filha. Dois anos e meio depois a planta mãe já não existe, apenas o seu vaso. Dois anos e meio depois a planta filha existe e continua a crescer. Assim espero que seja.

A minha planta morreu, a representação de mim morreu. Mas a representação da Laura não, continua a crescer.

A empatia com o tema é óbvia, quase demasiado sentimental. Tento agora que escrevo, não o ser — até porque a relação afetiva com o referente (que me ajudou na decisão do tema) rapidamente se transformou quando comecei a desenhar; obrigou-me a gerir outras emoções — emoções resultantes de questões operacionais e pragmáticas. Concentrei-me apenas nas mudanças que ocorriam nas formas da planta, porque eram mais evidentes. Escolhi o desenho linear, que resulta da observação directa e registo simultâneos. Fiz experiências em A3 e A4 e rapidamente percebi que o segundo formato me era mais confortável; adotei-o para a

sequência de desenhos a que me propus. A escala que senti ser a mais confortável foi a próxima da escala real da planta. O ponto de vista sobre a planta foi escolhido em função do que queria sobretudo ver (o rebento a desenvolver-se). Insisti em manter a tensão vertical do suporte de desenho, embora, às vezes, a planta adotasse uma forma mais horizontal do que vertical — primeiro constrangimento identificado. Como não queria alterar muito a escala de desenho para desenho (e que, ainda assim, é difícil de manter) e como não queria que o enquadramento cortasse a planta, vi-me, em alguns momentos, a fazer *batota* nas folhas da planta mais à esquerda (que foram sempre as últimas a ser desenhadas) tentando ludibriar(-me), aparentando que, pelo menos, controlava a ocupação da folha de desenho. Mas esse esforço de nada me valeu porque estou agora a denunciar-me. Controlar a escala em todos os desenhos seria desejável para se perceber o verdadeiro crescimento da planta e respectivas transformações nas suas formas. Seria fácil controlar esse fator se tivesse começado o desenho seguinte por cima do desenho anterior (sobreposição por transparência), deste modo, como se de uma animação se tratasse, teria sempre um ponto de partida sobre o qual poderia ir registando as alterações. Mas decidi não usar essa estratégia. Decidi assumir o risco de não controlar todo o processo. A gestão das emoções e frustrações apenas tinham começado. Decidir aproveitar todos os desenhos, resultantes de primeiras tentativas daqueles instantes sempre únicos, e decidir assumir todos os erros (sejam eles mais

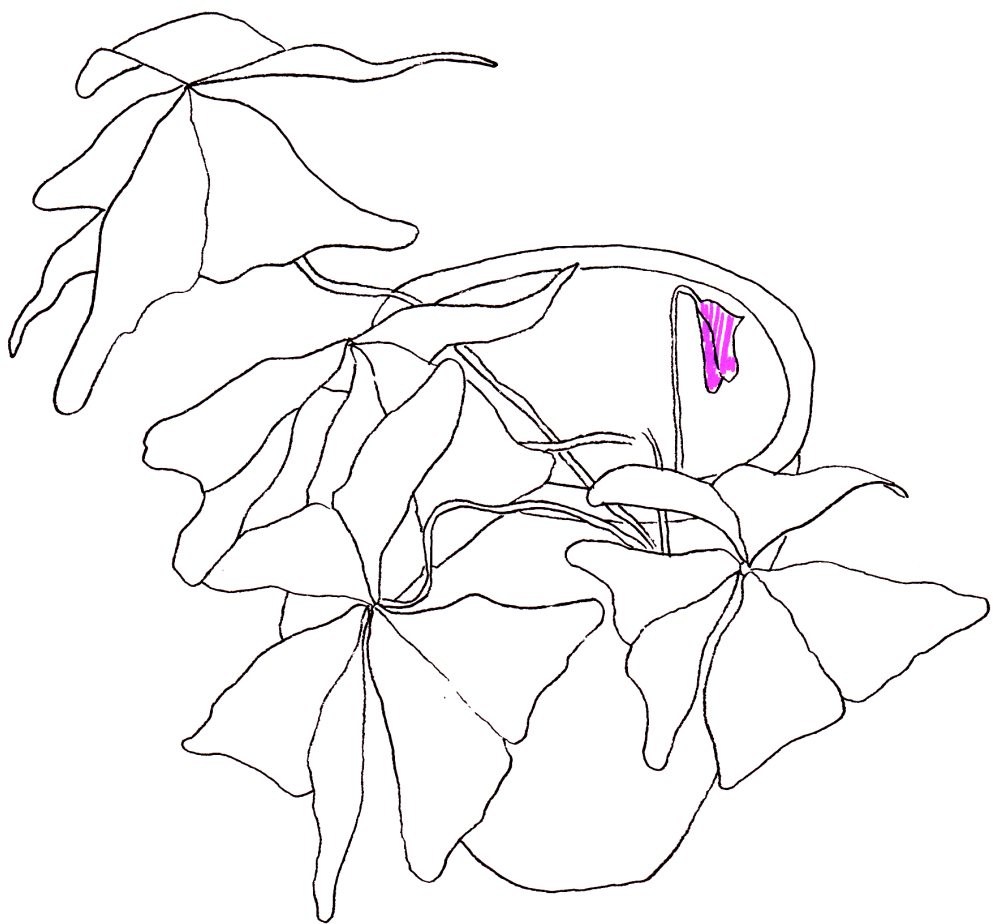


imperceptíveis ou sejam eles mais flagrantes e difíceis de aceitar). Conviu sempre bem com a *batota* das folhas da planta mais à esquerda (em fazer com que coubessem sempre dentro do enquadramento dirigindo-as, por norma, para o canto superior esquerdo da folha de desenho), mas, nem sempre consegui conviver bem com aquela forma estática, que se manteve sempre inerte, fixa num determinado lugar e que, pelo facto de não ser uma forma orgânica, mais flagrante se tornou a falta de controle no seu registo: o do vaso. Como escolhi um ponto de vista de cima para baixo, a planta ficava à sua frente, logo o seu registo era constantemente interrompido pelas folhagens, perdendo eu assim, sempre, o controlo da forma do vaso no seu todo. Ele que não é vivo, foi-se reconfigurando de desenho para desenho (tamanho e forma). Enfim, que fazer? Se censurasse os desenhos corria o risco de não ter desenhos nenhuns para apresentar. Se fizesse muitas mais tentativas de cada um (para ter opção de escolha) corria o risco de ter uma sequência infundável de frames já que estes iriam ser o registo de momentos sempre únicos. Se usasse o recurso à sobreposição das folhas de desenho para, pelo menos, controlar sempre a forma e tamanho do vaso (passou-me pela cabeça fazer isso), não iria conseguir conviver com essa *batota* e era preciso que, pelo menos um, estivesse aceitável para servir de modelo. Também pensei em recorrer à fotografia para, pelo menos, ter um modelo aceitável. Mas, rapidamente, abandonei toda e qualquer espécie de artifício para esconder o inevitável: não só as fragilidades de quem não

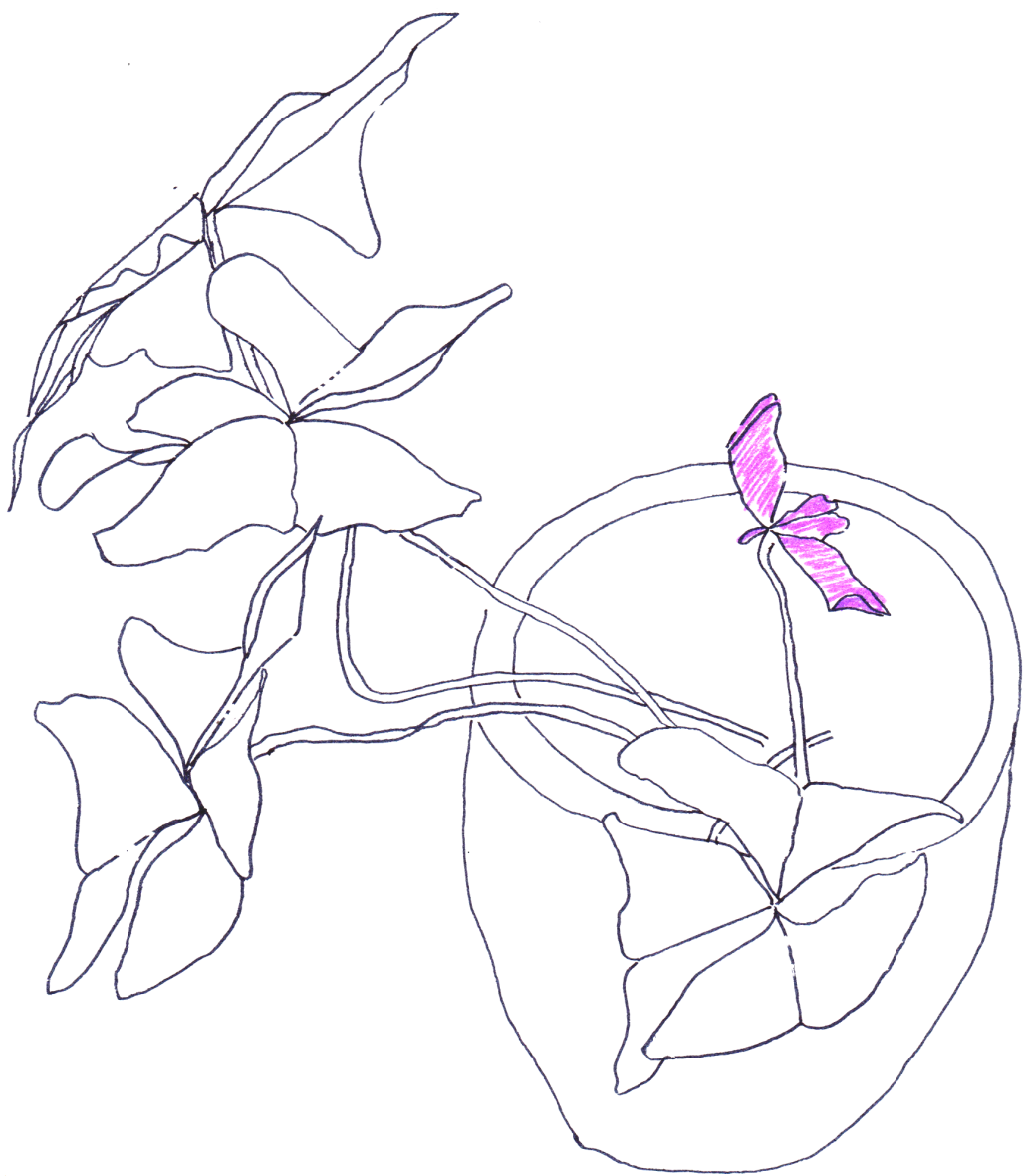
desenha regularmente como aquilo que caracteriza este tipo de registo gráfico. Restou-me, por isso, seguir o plano definido: registar o crescimento da planta de forma diária, preferencialmente duas a três vezes por dia (já que ao longo do dia a planta acorda, espreguiça-se, levanta-se, mantém-se viva, aborrece-se, cansa-se e adormece). Para isso tive de acrescentar às rotinas quotidianas (dentro de casa), apenas os cerca de quinze minutos por cada desenho: ao acordar, à hora de almoço (nos dias em que podia) e à noite ou, quando não conseguia e em alternativa, de manhã antes de abrir a persiana para apanhar a planta a dormir. Aquele cantinho da sala transformou-se assim numa espécie de lugar impossível de evitar a determinadas horas do dia.

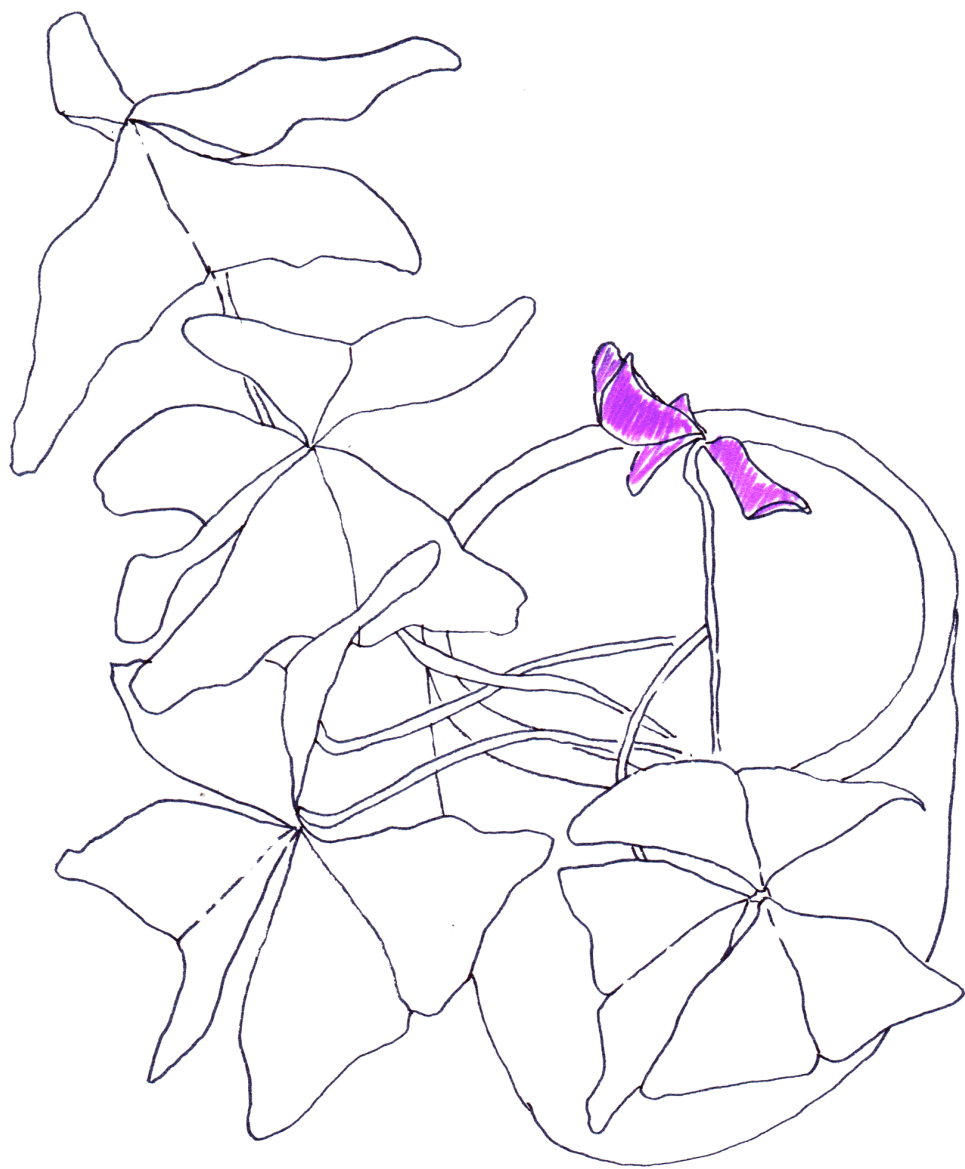
Não ter censurado os desenhos permitiu-me agora ter o que escrever sobre eles. Será também para isso que serve desenhar? Ter pretexto para escrever?

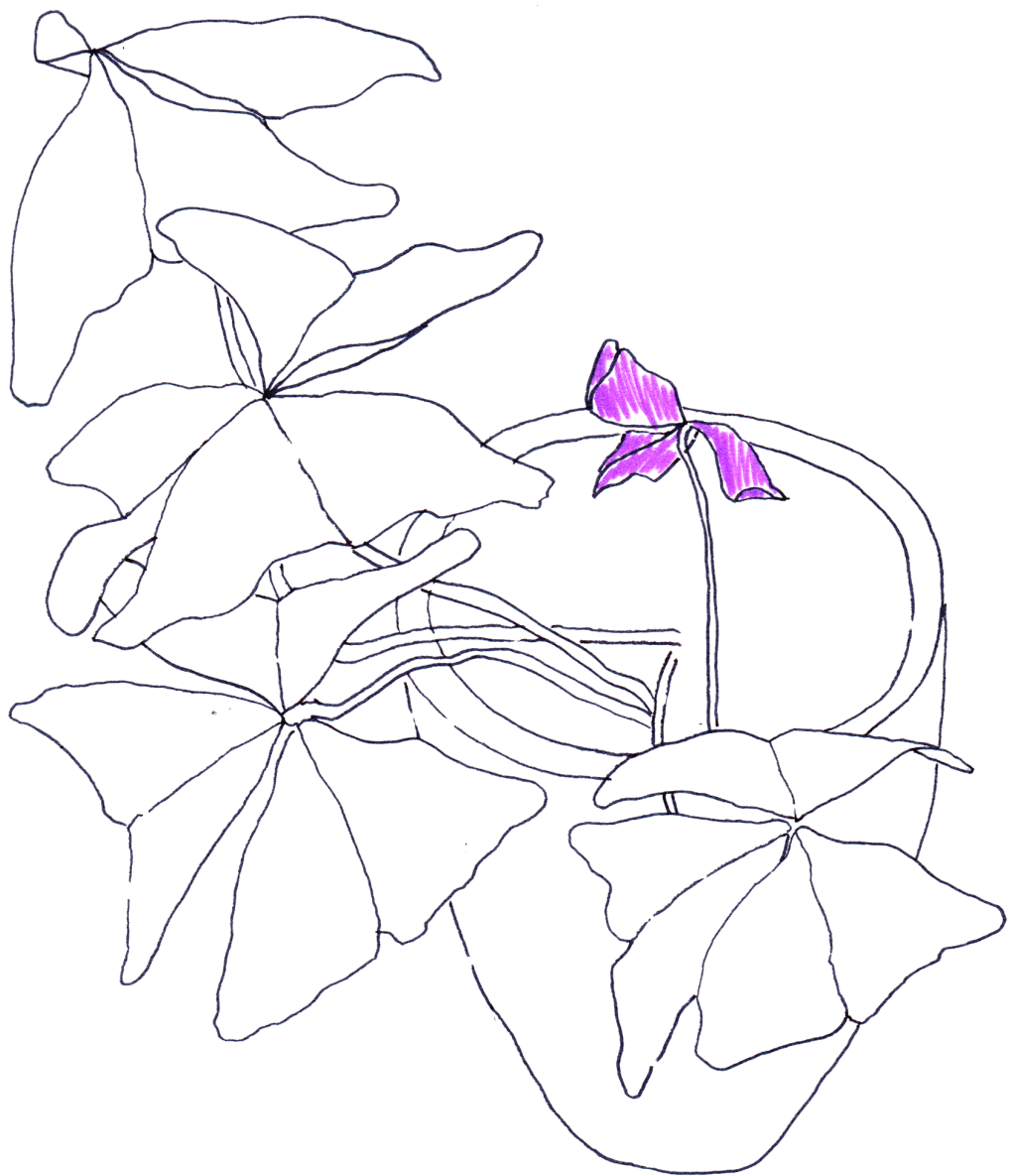




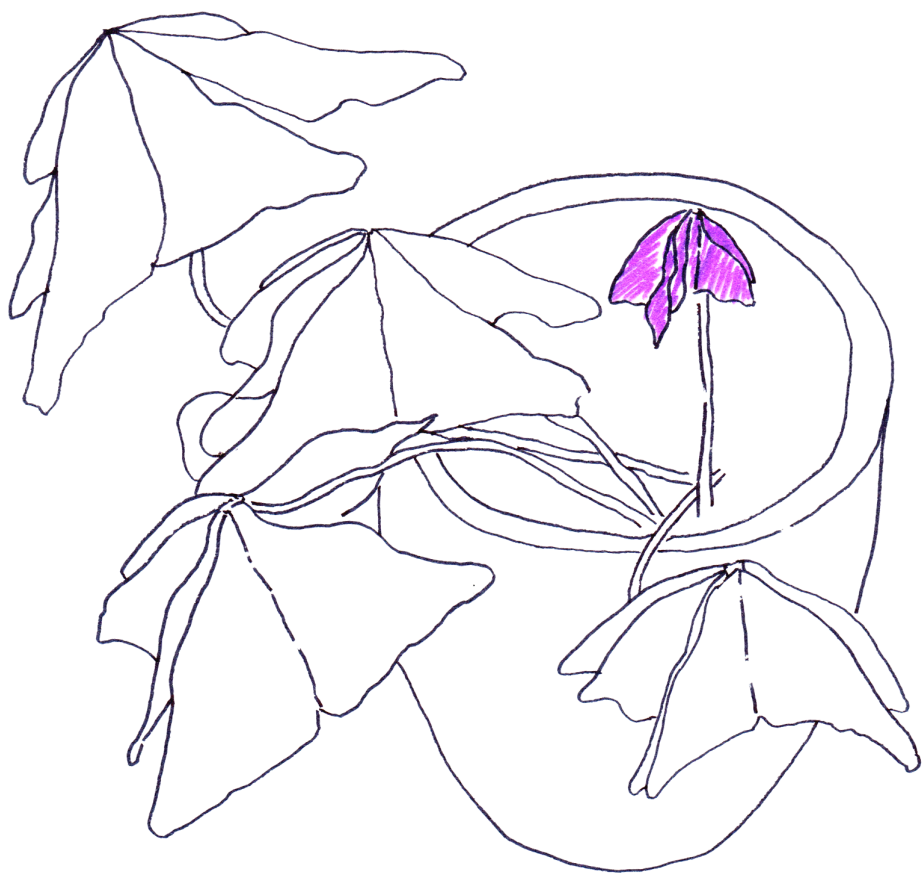


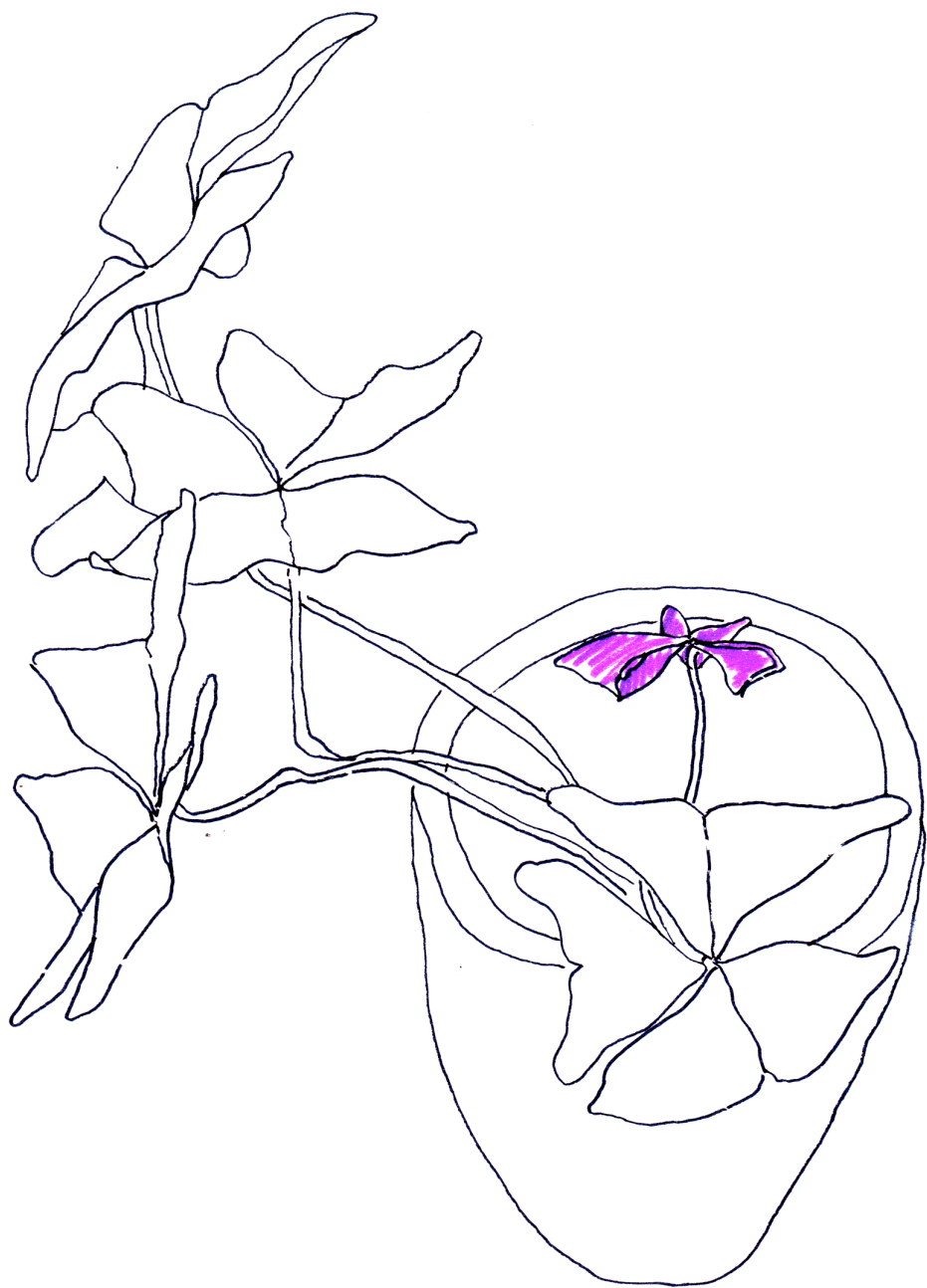


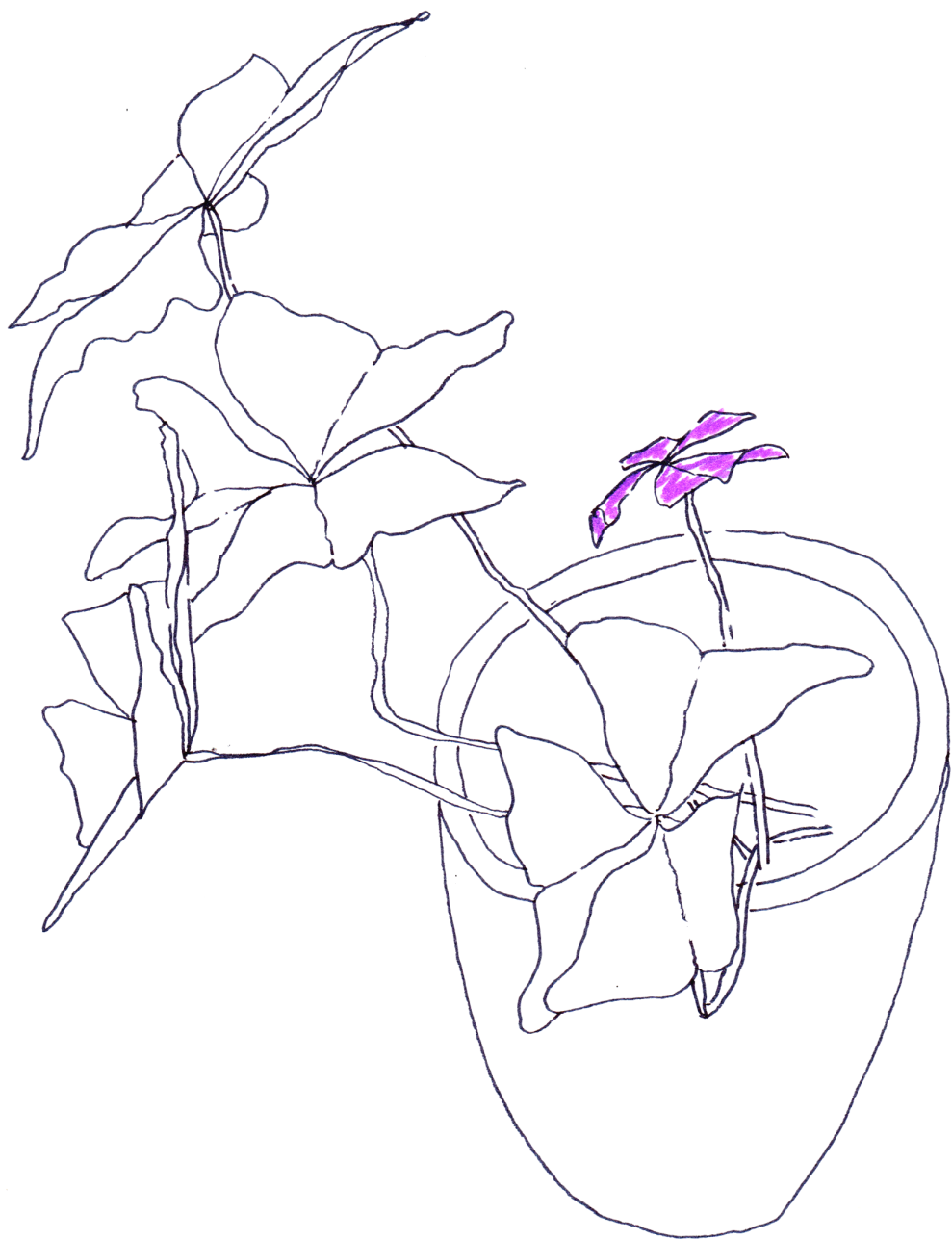


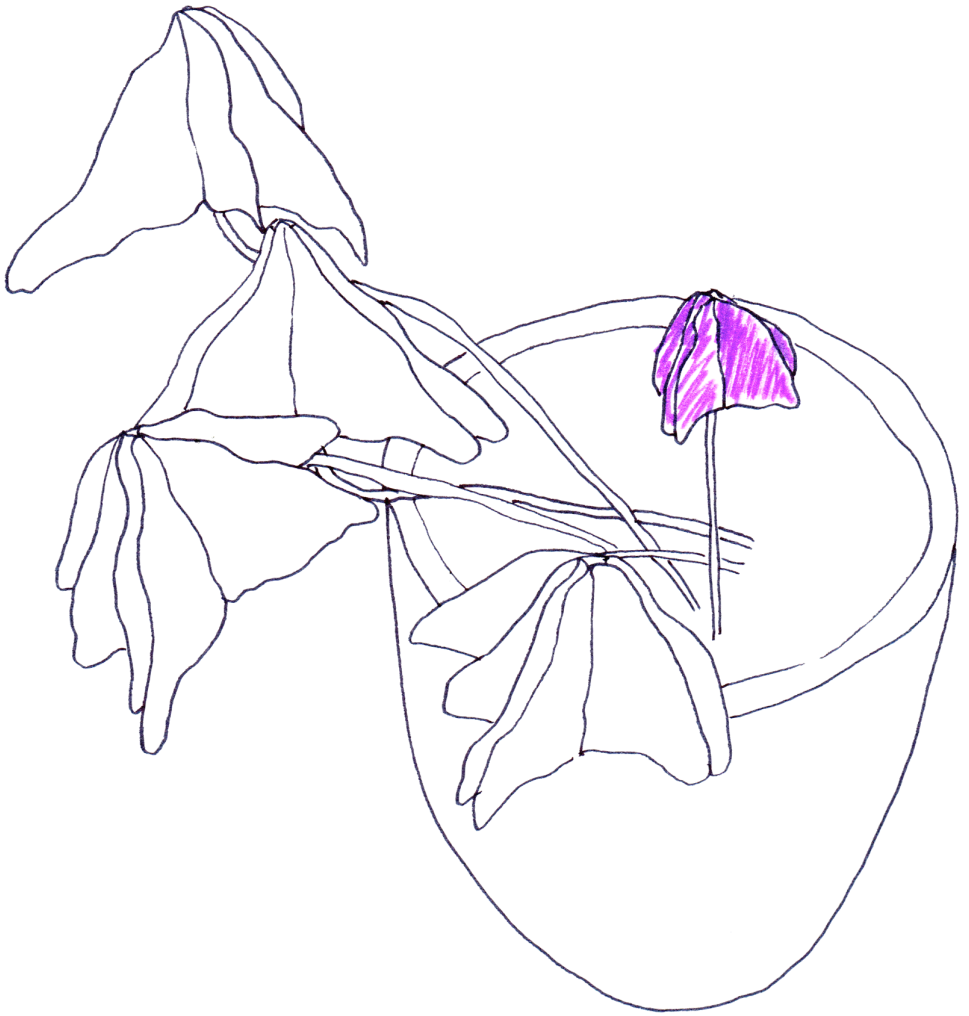




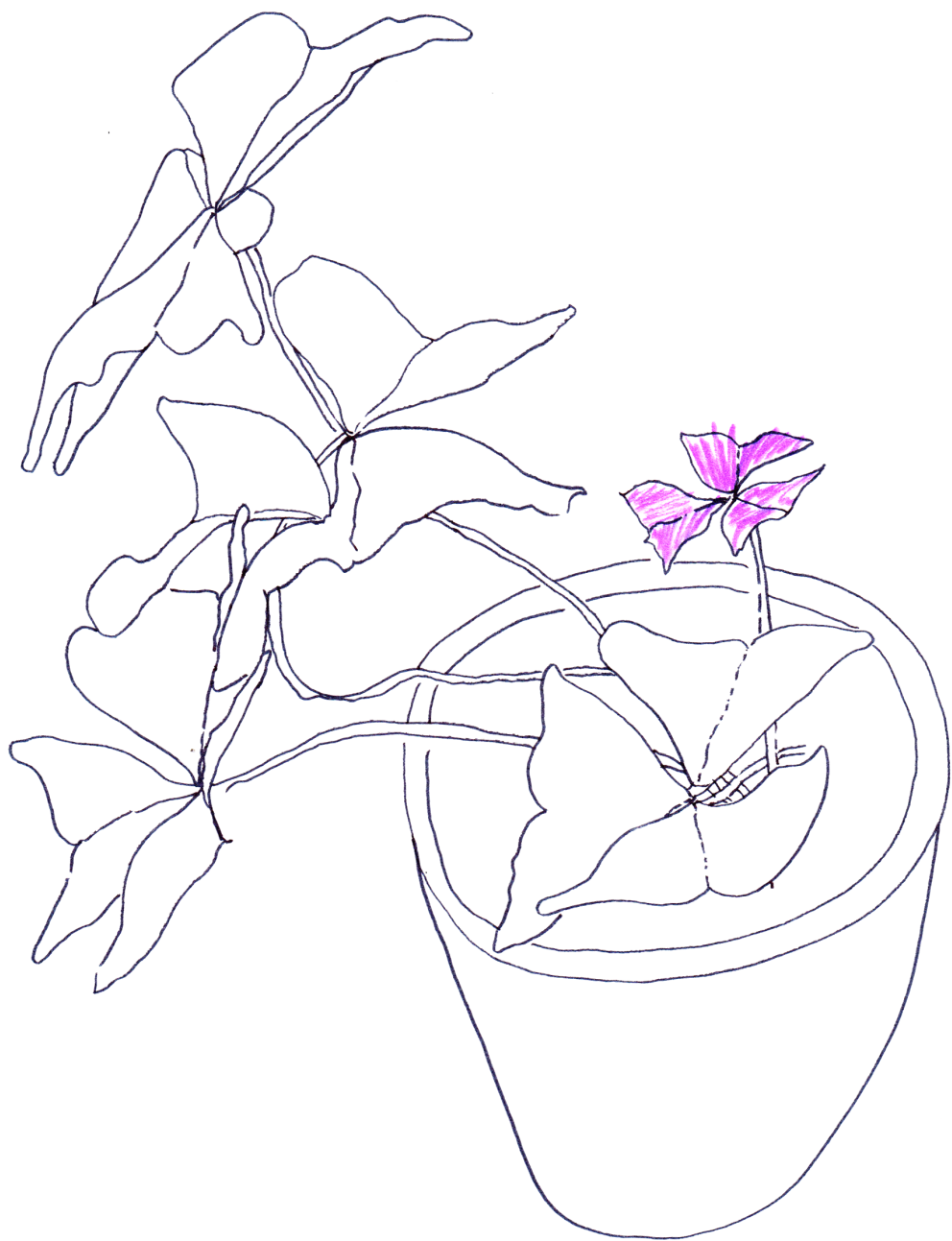


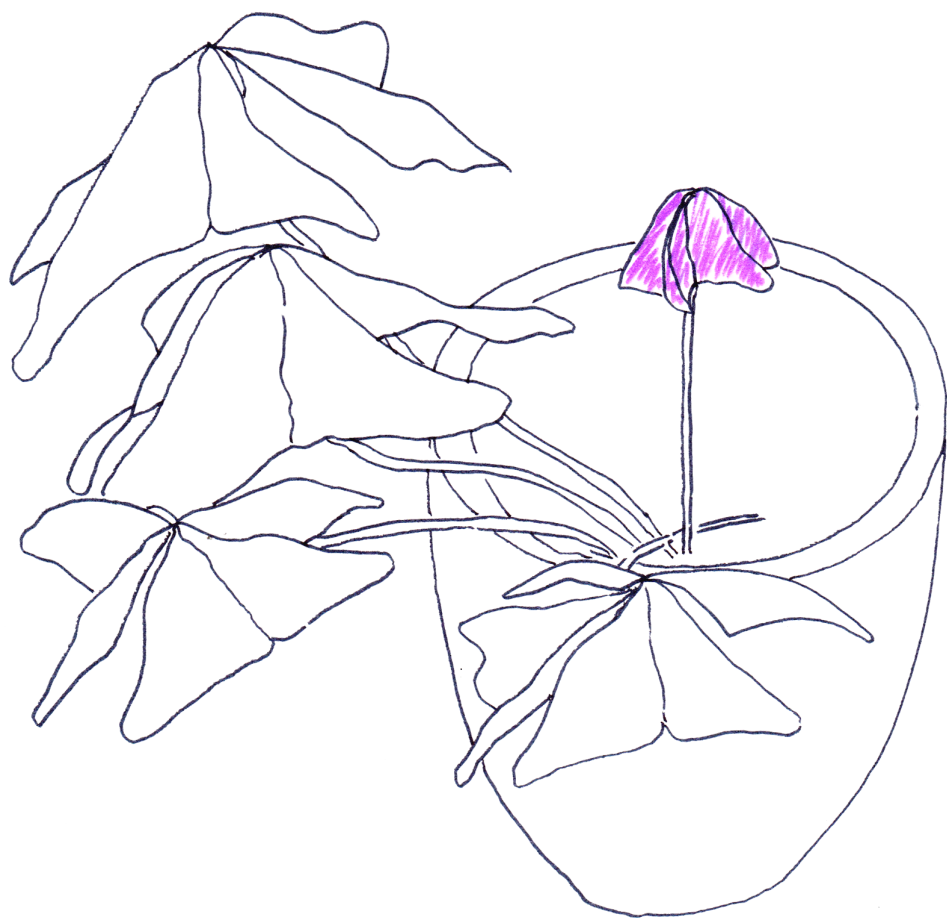


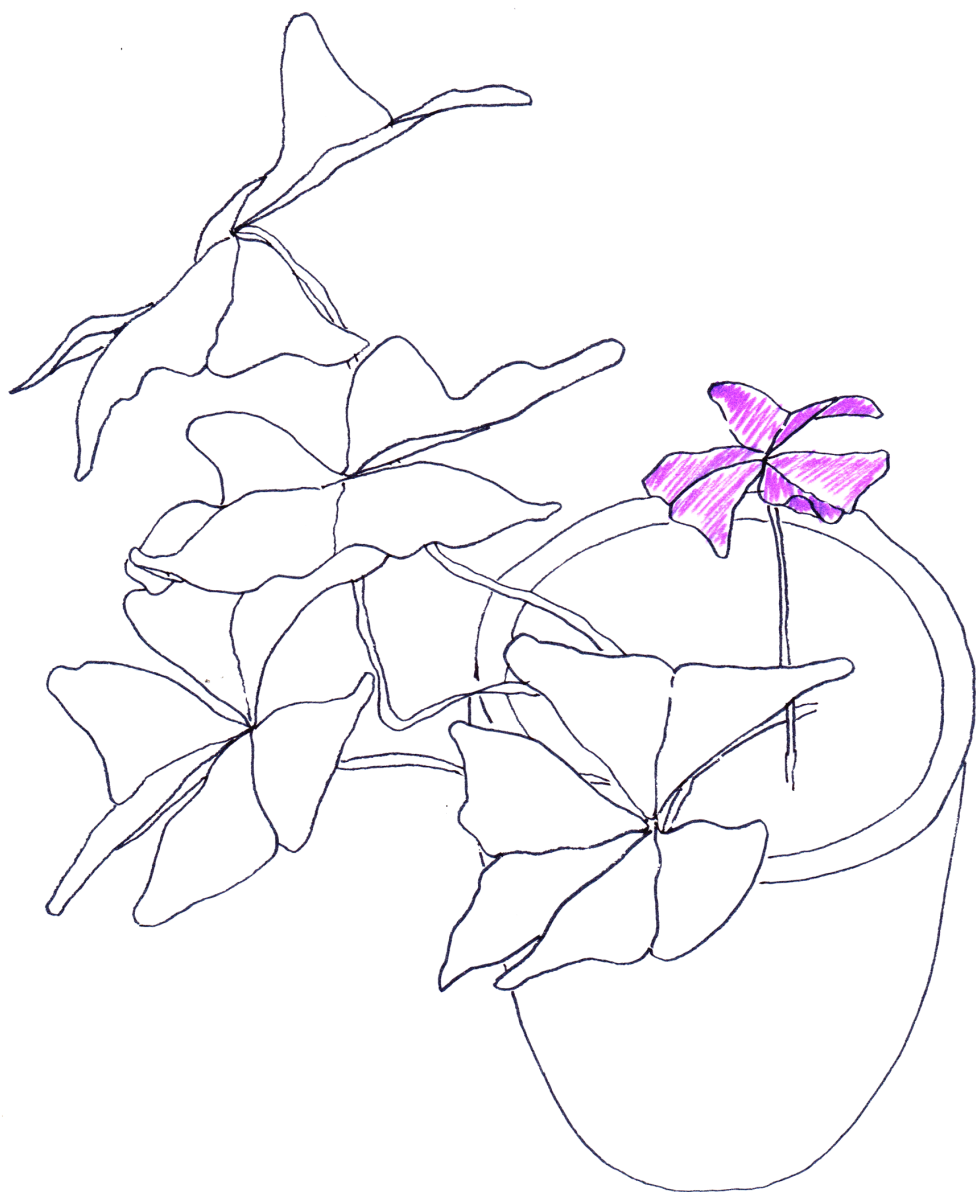




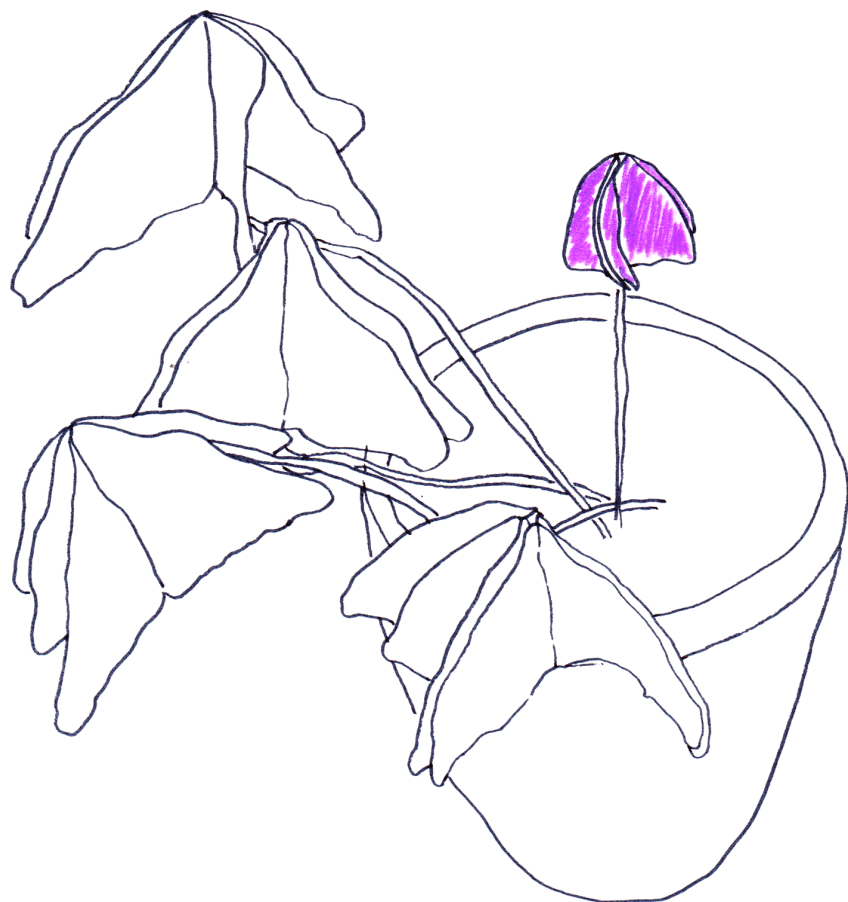


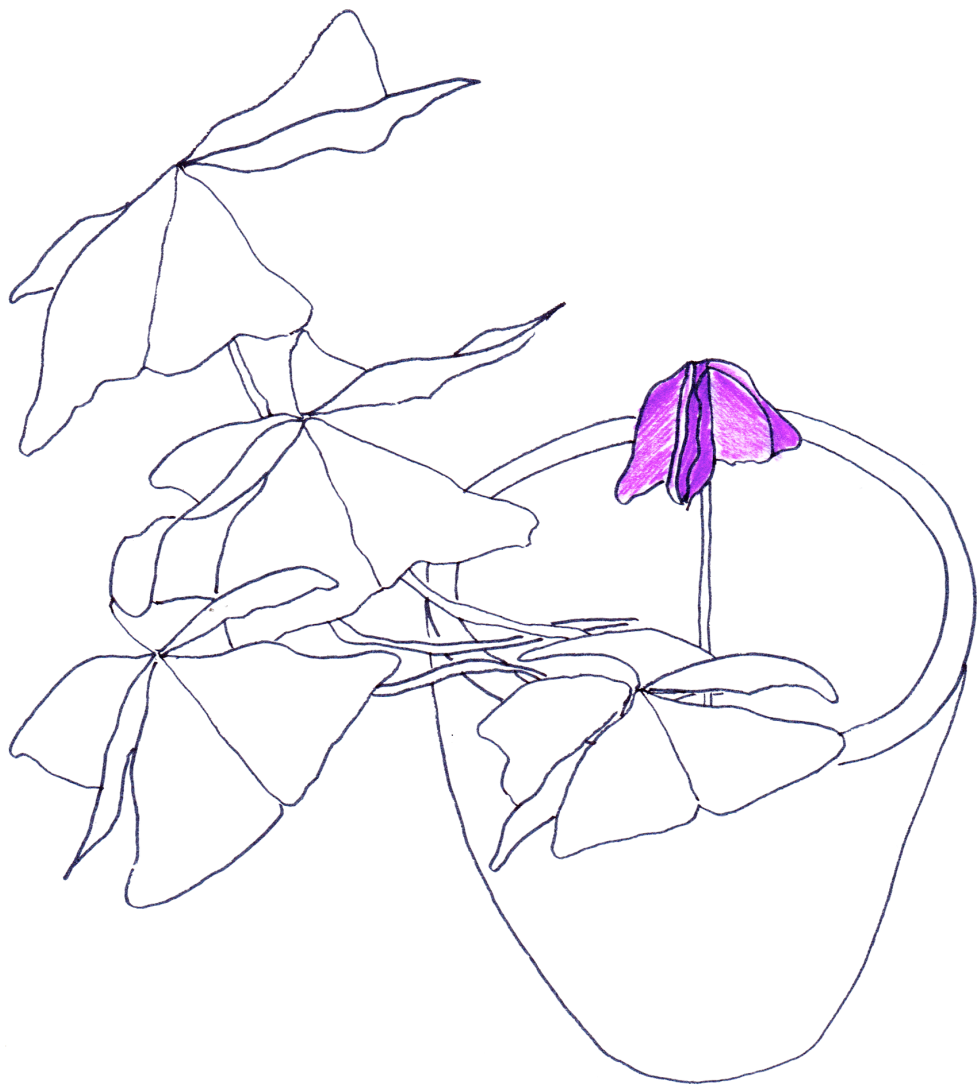












## **Referências Bibliográficas**



- Adorno, T. W. A. (2003). O ensaio como forma. Em *Notas de Literatura I* (pp. 15-45). São Paulo, Brasil: Editora 34 e Livraria Editora Duas Cidades (Trabalho original publicado em 1958).
- Almeida, A. C. M. P. da F. (2015). *After Artistic Research — What follows the establishment and the realization of the establishment of the phenomenon* (Tese de Doutorado em Educação Artística). Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Almeida, T. (1982). *Exílio* (edição facsimilada). Lisboa: Contexto Editora (Trabalho original publicado em 1916).
- Alves, R. (2002). *Livro sem fim*. São Paulo, Brasil: Loyola.
- Antunes, A. (2006). *Antologia Arnaldo Antunes*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Antunes, A. L. (2014). Entrevista: E a mão começa a andar sozinha. *Estante*, 3, 20-25.
- Barreira, S. (2014a). O que dita o fim de um desenho? *Derivas: Investigação em Educação Artística*, #1, 73-81. Porto: i2ADS/Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- Barreira, S. (2014b). Nada a fazer. *Encontros Estúdio UM. Temas e Objetos do Desenho*, #11 Erro, 95. Acedido em [http://www.estudium.org/descarregar/encontros\\_estudium\\_XI\\_2014.pdf](http://www.estudium.org/descarregar/encontros_estudium_XI_2014.pdf).
- Barreira, S. (2014c). Sobre o erro no desenho: "(...) eu tenho algumas

coisas a dizer". *Encontros Estúdio UM. Temas e Objetos do Desenho*, #11 Erro, 15-23. Acedido em [http://www.estudium.org/descarregar/encontros\\_estudium\\_XI\\_2014.pdf](http://www.estudium.org/descarregar/encontros_estudium_XI_2014.pdf).

Barreira, S. M. P. (2010). *Como ensinar a aprender a desenhar?* (Relatório de Mestrado em Ensino de Artes Visuais). Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto / Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Bärtås, M. (2010). *You told me — work stories and video essays*. (Tese de Doutoramento). Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg Acedido em [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/22325/1/gupea\\_2077\\_22325\\_1.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/22325/1/gupea_2077_22325_1.pdf).

Barthes, R. (1981). *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*. Lisboa: Edições 70.

Barthes, R. (1984). A morte do Autor. Em *O rumor da língua* (pp. 49-53). Lisboa: Edições 70 (Trabalho original publicado em 1968).

Barthes, R. (2013). *A Câmara Clara, Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70 (Trabalho original publicado em 1980).

Berger, J. (2011). *Bento's Sketchbook*. London, England: Verso.

Bethonico, B. B. (2012). *A voz começante de Maria Gabriela Llansol* (Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses – Literatura).

Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa. Acedido em <http://run.unl.pt/handle/10362/11580>.

Blanchot, M. (2005). *O livro por vir*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes (Trabalho original publicado em 1959).

Blanchot, M. (2011). *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco (Trabalho original publicado em 1955).

Borges, J. L. (2010). *Este Ofício de Poeta*. Lisboa: Editorial Teorema.

Borges, J. L. (2014). *Biblioteca Pessoal*. Lisboa: Quetzal Editores.

Bragança, N. (1995). *A noite e o riso*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (Trabalho original publicado em 1969).

Cage, J. (1961). Lecture on nothing. Em *Silence: Lectures and writings* (pp.109-145). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press (Trabalho original publicado em 1977). Acedido em <https://archive.org/details/silencelecturesw1961cage>

Carvalho, M. (2014). *Quem disser o contrário é porque tem razão. Letras sem tretas. Guia prático de escrita de ficção*. Porto: Porto Editora.

Cixous, H. (2005). Going off Writing: WRITING BLIND - Conversation with the donkey. Em *Cixous - Stigmata* (pp. 115-124). New York, USA: Routledge (Trabalho original publicado em 1969).

- Compagnon, A. (2007). *O trabalho da Citação*. Belo-Horizonte, Brasil: Editora UFMG (Trabalho original publicado em 1979).
- Corvi, R. (1991) Posfácio. Em *Diálogo sobre o Método* (pp. 119-137). Lisboa: Editorial Presença.
- Cinemateca Portuguesa (Ed.). (1993). *Agnès Varda – os filmes e as fotografias* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Editora.
- Diderot, D. (2010). *Isto não é um conto*. Lisboa: Estrofes & Versos (Trabalho original publicado em 1773).
- Duras, M. (1984). *O amante*. Lisboa: Difel.
- Duras, M. (1999). *É TUDO (C'est Tout)*. Lisboa: Edição Livros Brasil (Trabalho original publicado em 1995).
- Eco, H. (1997). *Seis Passeios no Bosque da Ficção*. Lisboa: Difel (Trabalho original publicado em 1994).
- Erice, V. (Realizador/Argumentista), & Lopez A. (Argumentista). (1992). *El Sol Del Membrillo* [O Sol do Marmeleiro; filme]. Espanha. Produtora: Igeldo P.C. / María Moreno P.C.
- Feyerabend, P. K. (1991). *Diálogo sobre o Método*. Lisboa: Editorial Presença.
- Foucault, M. (2006). Poder e Saber. Em *Ditos & Escritos* (Vol. 4 - Estratégia, Poder-Saber, (pp. 223-340). São Paulo, Brasil: Forense Universitária (Trabalho original publicado em 1977).



- Foucault, M. (2015a). O que é um autor?. Em *O que é um autor?* (pp.29-87). Lisboa: Nova Vega (Trabalho original publicado em 1969).
- Foucault, M. (2015b). A escrita de si. Em *O que é um autor?* (pp.129-160). Lisboa: Nova Vega Limitada (Trabalho original publicado em 1983).
- Frank, A. (2001). *Diário de Anne Frank - De 12 Junho 1942 a 1 Agosto 1944*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Gasset, O. y (2000). Sobre o Estudar e o Estudante. Em O. Pombo (Ed.), *Quatro Textos Excêntricos* (pp. 87-103). Lisboa: Relógio D'Água (Trabalho original publicado em 1933).
- Genet, J. (1988). *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim (Trabalho original publicado em 1963).
- Hofmannsthal, H. v. (2002). *O livro dos Amigos*. Lisboa: Assírio & Alvim (Trabalho original publicado em 1922).
- Irwin, R. L. (2004). *A/r/tography: a metonymic métissage*. Em R. Irwing & A. de Cosson (orgs.). *A/r/tography: Rendering Self though Arts-Based Living Inquiry*, 27-38. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press.
- Kiefer, A. (2015). *A arte há de sobreviver às suas ruínas*. Porto: Deriva Editores.

- Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. Acedido em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27501903>
- Larrosa, J. (2003). O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação e Realidade*, 28 (2), 101-115. Acedido em <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25643>.
- Larrosa, J. (2004). A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação e Realidade*, 9, (21), 27-43. Acedido em <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25417>.
- Larrosa, J. (2015, Abril). Los ejercicios escolares como gimnasia de la atención. Apresentação que decorreu no Encontro Aberto no âmbito do Doutoramento em Educação Artística (DEA), organizado pelo Núcleo de Educação Artística - FBAUP, Porto.
- Lispector, C. (2000). *A Paixão Segundo G.H.* Lisboa: Relógio D' Água (Trabalho original publicado em 1964).
- Lispector, C. (2005). Conversas c/ P. Em Manzo, L. & Montero, T. (Eds.), *Clarice Lispector. Outros escritos* (pp. 75-87). Rio de Janeiro, Brasil: Rocco. (Texto original escrito a 29 de Setembro de 1955)
- Lispector, C. (2012a). *Água Viva*. Lisboa: Relógio D' Água (Trabalho original publicado em 1973).

- Lispector, C. (2012b). *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio D' Água (Trabalho original publicado em 1978).
- Lispector, C. (2013). *A Descoberta do Mundo: Crónicas*. Lisboa: Relógio D'Água (Trabalho original publicado no Jornal do Brasil entre 1967-1973).
- Llansol, M. G. (1987). *Finita. Diário 2*. Lisboa: Edições Rolim
- Llansol, M. G. (1999). *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio D' Água (Trabalho original publicado em 1977).
- Llansol, M. G. (2001). *Parasceve. Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Marques, J. (2016, Abril) *A Janela e a Arena: Algumas considerações sobre o processo em desenho*. Apresentação inserida no encontro SWEATBOX – Imagens para uma Estratégia Plural do Desenho e(m) Investigação, do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - FBAUP, Porto. Acedido em [http://www.i2ads.org/wpcontent/uploads/2016/04/Sweatbox\\_Programa\\_Resumos.pdf](http://www.i2ads.org/wpcontent/uploads/2016/04/Sweatbox_Programa_Resumos.pdf).
- Martins, V. (s.d). *Lista das coisas que me fazem falta para fazer bem o texto que faço* [Serigrafia nº 31/50].
- Mateus, C. M. V. R. (2011). *A imagem vídeo — a suspensão do real (nada de nada)* (Tese de Doutoramento em Arte e Design). Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

- Melville, H. (2009). *Bartleby, o Escrivão*. Lisboa: Editorial Presença (Trabalho original publicado em 1853).
- Moretti, N. (2011, 27 de Julho) *Nanni Moretti for Beginners*. Em Sarajevo Film Festival. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=A-TDD01kCtE>
- Moretti, N. (Realizador/Argumentista). (1998). *Aprile* [Abril; filme] Itália. Productora: Sacher Film / Bac Films / Le Studio Canal + / La Sept Cinema.
- Moser, B. (2011). *Clarice, uma biografia*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Negreiros, J. d. A. (1972). *Nome de Guerra*. Lisboa: Editorial Verbo (Trabalho original publicado em 1938).
- Ó, J. R. do (2010). Foucault e o problema da escrita: Uma introdução. Em Ferrari, A. & Clareto, S. M. *Foucault, Deleuze & Educação*, 21-62. Minas Gerais, Brasil: UFJF
- Ó, J. R. do (2015, Abril) O Desejo de uma Escrita Intertextual na Universidade: Os casos Blanchot, Foucault e Derrida. Apresentação que decorreu no Encontro Aberto no âmbito do Doutoramento em Educação Artística (DEA), organizado pelo Núcleo de Educação Artística - FBAUP, Porto
- O'Neill (2004). *Uma Coisa em Forma de Assim*. Lisboa: Assírio & Alvim (Trabalho original publicado em 1985).

- Pessoa, F. (1978). *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática. (Originais escritos entre 1920 -1930)
- Pessoa, F. (2014). *Livro do Desassossego* Estudante. Lisboa: Tinta da China (Trabalho original publicado em 1982).
- Pinheiro, C. (2011). *Sobrevida – Esquisso* [Blog post]. Acedido em <http://sisifofeliz.wordpress.com/2011/07/20/sobrevida/>
- Prata, N. (2010a). Essa dor não existe (tu isso sabes não sabes?). Em *Deve Haver*. [CD] Portugal. Editora: Arthouse. Acedido em <https://nunoprata.bandcamp.com/track/essa-dor-n-o-existe-tu-isso-sabes-n-o-sabes>
- Prata, N. (2010b). Refrão-Canção. Em *Deve Haver*. [CD] Portugal. Editora: Arthouse. Acedido em <https://nunoprata.bandcamp.com/track/refr-o-can-o>
- Prata, N. (2010c). Um dia não são dias não. Em *Deve Haver*. [CD] Portugal. Editora: Arthouse. Acedido em <https://nunoprata.bandcamp.com/track/um-dia-n-o-s-o-dias-n-o>
- Prata, N. (2014). Julgava estar resolvido, inventa agora um refrão. Em *Nuno Prata*. [CD] Portugal. Edição de Autor apoiado pela Fundação GDA e Cultura Fnac. Acedido em <https://nunoprata.bandcamp.com/track/julgava-estar-resolvido-inventa-agora-um-refr-o>

- Rodrigues, L. F. S. P. (2010a). Entrevista ao Pintor Ângelo de Sousa. Em *Desenho, criação e consciência* (pp. 269-286). BonD: Books on Demand.
- Rodrigues, L. F. S. P. (2010b). Entrevista ao Pintor Mário Bismarck Em *Desenho, criação e consciência* (pp. 367-384). BonD: Books on Demand.
- Scholes, R. (1995). *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1989).
- Serra, R. (1994). About Drawing: An interview. Em *Writings/Interviews* (pp. 51-58). Chicago and London, USA and England: The University of Chicago Press (Trabalho original publicado em 1977).
- Silva, D. S. (2016, Abril) *A justaposição de estilos em banda desenhada: A Relação entre os Desenhos Exploratórios do Processo e a Construção Narrativa de um Romance Gráfico*. Apresentação inserida no encontro SWEATBOX – Imagens para uma Estratégia Plural do Desenho e(m) Investigação, do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - FBAUP, Porto. Acedido em [http://www.i2ads.org/wpcontent/uploads/2016/04/Sweatbox\\_Programa\\_Resumos.pdf](http://www.i2ads.org/wpcontent/uploads/2016/04/Sweatbox_Programa_Resumos.pdf).
- Sousa, N. (2016, Abril) *Imagens em Falta: O Desenho como Trabalho da Memória*. Apresentação inserida no encontro SWEATBOX – Imagens para uma Estratégia Plural do Desenho e(m) Investigação, do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade -

FBAUP, Porto. Acedido em [http://www.i2ads.org/wp-content/uploads/2016/04/Sweatbox\\_Programa\\_Resumos.pdf](http://www.i2ads.org/wp-content/uploads/2016/04/Sweatbox_Programa_Resumos.pdf).

Sousa, N. (2016, Maio – Junho). *Intervalos, Lacunas e Imagens em Falta*. [Desenho]. Valbom: Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende. Acedido em <http://www.lugardodesenho.org/005.aspx?dqa=0:159:0:42:0:0:1:0:0&id=0>.

Tavares, G. M. (2013). O corpo e o método. Em *Atlas do Corpo e da Imaginação - Teoria, Fragmentos e Imagens* (pp. 23-68). Alfragide: Editorial Caminho

Tavares, G. M. (2015). Diálogos. Em *O Torcicologologista, Excelência* (pp.228-231). Alfragide: Editorial Caminho

Tavares, G.M. (2006). *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras (Trabalho original publicado em 2004).

Tavares, V. S. (2012). *Para já para já*. Lisboa: Dois Dias edições. (Trabalho original publicado em 1972).

Varda, A. (2013, 3 de Novembro) *Conversa entre Agnès Varda e Rani Singh*, Getty Center. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=wAv7-2v3TNk>

Varda, A. (Realizadora/Argumentista). (2000). *Les Glaneurs et la glaneuse* [Os Respigadores e a respigadora; filme] França. Produção: Cine-Tamaris

- Varda, A. (Realizadora/Argumentista). (2008). *Las plages d'Agnès*. [As praias de Agnès; filme] França. Produção: Cine-Tamaris. Co-produção Arte France Cinéma. Participação de Canal +.
- Vieira, J. (2009). *Desenhar sem pensar ou sonhar acordado*. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.
- Vila-Matas, E. (2004). *O Mal de Montano*. Lisboa: Teorema (Trabalho original publicado em 2002).
- Vila-Matas, E. (2010). *Diário Volúvel*. Lisboa: Editorial Teorema (Trabalho original publicado em 2008).
- Vila-Matas, E. (2011). *Perder Teorias*. Lisboa: Teodolito.
- Vila-Matas, E. (2012). *Ar de Dylan*. Lisboa: Teodolito.
- Vila-Matas, E. (2013). *Bartleby & Companhia*. Lisboa: Teodolito (Trabalho original publicado em 2000).
- Vila-Matas, E. (1995). *Estranha Forma de Vida*. Lisboa: Assírio & Alvim



## Índice



9       Resumo

11       Abstract

13       **I. A ti**

15       A ti, devo-te um esclarecimento relativamente ao que vais encontrar neste livro.

21       **II. A ti, por mim**

23       **Leitor: Escrevo isto para ti, por mim**

23       Tenho andado à procura da melhor forma e do momento certo para te escrever

24       O que terei eu para te dizer com a escrita? O que terei eu para te dizer com o desenho?

30       Poderei considerar estes, também como estímulos para pensar o desenhar?

35       Porque adio o que te quero dizer?

37       O que me fez o desenho ao longo destes anos?

38       Se tudo coubesse apenas numa palavra...

40       E aquela questão (a do desenho) foi evocada porque era resultante das inquietações anteriores. As que tu não conheces ainda.

50       “Tudo o que vier a ler, sei que o vou trazer inevitavelmente para o meu trabalho (...)”

54       Agora em voz alta te digo o que te disse já em segredo

55       Porque te interessa tirar partido dessa inquietação?

56       Qual o lugar que procuras?

58       O que te interessa?

- 61 Porque consideras este um lugar relevante para dar início a uma investigação em desenho?
- 62 O que mais te alicia?
- 65 O que não queres esquecer neste processo a que te propões?
- 67 **Isto não é um projeto de tese. Isto é apenas.**
- 67 É um processo que ensaia a escrita de tese. É o anúncio de uma escrita através dessa mesma escrita.
- 71 Mas que escrita é esta? Precisaréi de a saber enquadrar?
- 72 E o que sobra para o desenho no meio disto tudo? O que me fez o desenho afinal?

73 **III. Ainda a ti, por mim** (Um ano depois)

75 **O que dita o fim de um desenho?**

- 75 O que dita o início de uma escrita, o desta escrita hoje?
- 78 E é nesta desordem que me encontro. Entre a ideia inicial: o *que dita o fim de um desenho?*, a potência inerente a ela mesma, as referências que tinha e as que se lhe somaram entretanto.
- 79 Volto à ideia inicial: — afinal o que dita o fim de um desenho?
- 83 No momento em que parei, entre o ontem e o amanhã, sabia que queria ainda dizer algumas coisas, visitar as referências iniciais, mas, entre o ontem e o hoje, não sei ainda que revisitações farei.

85 Para que servirá afinal o que escrevo? Servirá para aquele fim?

91 Terei mesmo que me explicar?

93 Qual é o verdadeiro assunto do que escrevo hoje? Será mesmo o que dita o fim de um desenho?

## 99 **O Homem do lápis rombudo**

99 Perdida no meio de leituras

101 Enquanto eles, os autores, não aparecem aproveito para te contar a ti um encontro casual que ontem tive.

104 Vivo entre a ansiedade do não saber o que te escrever e o aborrecimento do escrever o que sei que te quero dizer.

106 Quantas palavras serão necessárias escrever-te para que esta extensão de branco ganhe significado?

108 Escrever-te é encarar a folha em branco.

110 Cumpro a realidade e encontro-me (-a) na escrita.

111 Olhei para trás e o que vi? Relações inusitadas, em nada premeditadas. É a escrita que as faz, é a escrita que as traz.

## 117 **Fazes-me sentir que não tenho lugar no teu aprender**

117 De novo segunda-feira. Vagueio em vão pela casa. Obrigome a vir aqui, a ti, a mim, a nós.

118 Tens-me feito pensar e repensar no meu papel de professora de desenho.

120 O que ficou desta nossa experiência? O que pensas tu quando desenhavas?

123 **O não cumprir cumprindo de uma formalidade**

123 Cumprir formalidades fazem-me ter que voltar atrás, rere o  
já escrito, tentar perceber o que lá está e anunciar o que  
ainda está por vir, numa nova escrita, a de hoje.

128 As relações inusitadas que se têm vindo a estabelecer no  
processo da escrita, parecem-me agora fazer mais sentido  
associadas a um "fenómeno de memória".

132 Enquanto cozinhas, pensava na minha filha Laura, pen-  
sava nos meus alunos de desenho, pensava em métodos.

133 Faz-nos sempre lembrar que o que sabemos fazer melhor é  
falhar, mesmo quando a intenção é apenas cumprir o plano  
previamente aprovado, seguindo um determinado método.

134 O ritual repete-se. A preparação mental para recomeçar a  
escrever.

135 Procuo a melhor forma para me organizar no que te vou  
escrevendo.

139 Encontro pedaços de mim espa(e)lhados nas vozes dos  
outros.

140 Será afinal este o "Síndrome de Bartleby" de que tenho  
sofrido: a renúncia à ideia de método, ao saber antes de  
escrever o caminho a seguir?

145 **IV. Ainda a ti, por mim** (Outro ano depois)

147 **3.5. Sobre o erro no desenho "(...) eu tenho algu-  
mas coisas para dizer"**

- 147 Não escrevo nada há já 4 meses. Falta de tempo. Falta de qualquer coisa para dizer.
- 150 Assim, sem pensar, parece-me que o *erro* é inevitável em qualquer processo de construção (...)
- 155 Quantas vezes precisamos passar no mesmo caminho para termos consciência da dimensão da sua existência?
- 159 **“Cada vez mais escrevo sem plano”**
- 159 E assim comecei a escrever há dois anos atrás. Sem plano. Sem método.
- 161 E o “escrever” assim se tem feito, neste *estar em*, numa ordem em que a própria prática da escrita, movida por impulsos, por leituras e por interferências dos outros, até agora impôs (...)
- 163 É dessa consistência que falo. A consistência que o corpo dá a todo o processo. Nesta caso, o meu corpo através da escrita
- 169 **o que indica, indicia, revisita**
- 169 Mas como construir um índice daquilo que se espera ser uma narrativa?
- 171 O que me parece ser constante, ou uma regularidade nesta narrativa (...) é a tensão existente entre o cumprir e o não cumprir cumprindo.
- 174 Qual será afinal o papel do desenho neste processo?
- 181 **Eco, ressonância, o que dali ficou... do nosso encontro**

181 O presente está sempre presente no recomeçar de uma  
escrita: as leituras, os encontros, os retornos mais recentes.

184 Tenho também fugido de tudo o que aparenta ser ensinável  
(neste campo do fazer uma investigação) e tento-me apro-  
ximar daquilo que se vai descobrindo, no fazer, neste caso,  
no fazer da escrita e perceber o que ela em si mobiliza e  
trás para a investigação.

186 E perguntam-me: “O que queres perceber melhor? Andas à  
procura do quê e para quê?”

188 Quero-me manter dentro da escrita e não fora, mas dizem  
ser este o momento certo para me distanciar e sobrevoar o  
já escrito.

194 Nada a fazer

## 199 **V. Ainda a ti**

### 201 **Como não impor repetições?**

201 Como escrever sobre escrever?

203 Dizem que leio com a tesoura na mão (...)

208 A procura e os encontros continuam.

212 Na tentativa de me distanciar do meu próprio trabalho e con-  
tinuando a trazer objetos (...) para ir explicando o meu pro-  
cesso, volto ao cinema e a uma autora em particular.

215 A necessidade de encontrar um lugar de conforto no douto-  
ramento fez-me instintivamente procurar, encontrar e  
acolher autores com os quais de alguma forma me senti  
acolhida nas suas práticas e discursos, nas suas feridas e  
inquietações, nos seus ímpetos e fraquezas.



219 **A verdade e a inveracidade. A “mera história” e o sonho. A circunstância e a profundidade. A procura e o encontro.**

220 Quanto de sonho cabe num trabalho de investigação? Porque nos agarramos a coisas pequenas, circunstâncias, acasos e superficialidades? Para onde nos levam elas? O que procuramos? O que procuro?

227 A cada dúvida vou encontrando alguém que me aquieta.

233 Quando se está embrenhado na escrita e, inevitavelmente, na leitura, é impossível não sentir esta sensação de encontro no outro, naquele que também escreve a dialogar sobre esse mesmo processo e relação com e através da escrita

241 Quantas máscaras podemos vestir, quantas nos são permitidas?

243 **Bibliotecas**

243 Sempre que começo a escrever com a intenção de escrever *sobre* alguma coisa, bloqueio. E quando o sinto, o bloqueio, começo a escrever assim. Ainda sobre nada. Apenas sobre o impasse

246 O que é esta experiência senão a de uma tese que se vai deixando transformar no confronto com o processo de determinados textos, ignorando muitas vezes o que dizem, as histórias que contam, os conceitos que mobilizam e que se deixa arrebatar por pequenas coisas (...)?

- 256 Agradou-me a ideia daquilo que, na leitura, vive para além  
do que foi escrito que terá, suponho eu, que ver com o  
modo como um leitor (se) lê.
- 258 Será um misto entre o que fica de uma intenção de ambi-  
guidade do escritor e o que o leitor entenderá dessa possi-  
bilidade de ambiguidade deixada em aberto.
- 263 **Espaço da impossibilidade — espaço do que ainda  
não é — espaço da investigação.**
- 267 (...) a escrita em si tem-me servido como meio de me sentir  
envolvida num processo criativo onde, a própria ação de  
escrever, me permite pensar e estabelecer relações entre as  
artes visuais, as vivências mundanas e rotineiras de um  
quotidiano, a escrita (...)
- 269 (...) gostava de chegar ao fim com esta mesma convicção:  
“acredito fortemente que esta pesquisa possa expandir o  
conhecimento acerca da prática artística e dos seus  
métodos.”
- 283 Continuo a relacionar processos de trabalho como se  
fossem todos trabalhos de investigação artística, integrados  
em programas doutorais, mas não o são.
- 284 Parece que a necessidade de um qualquer esvaziamento  
poderá antecipar uma outra ou nova relação com aquilo ao  
qual, nesse processo, se renunciou.

289       **Habitação literária. Uma casa. Lugar da escrita, do  
ser e do “entresser”. Em suma, o lugar da intertex-  
tualidade.**

289       O que é preciso conhecer melhor antes mesmo de  
começar?

294       Num simples erro ortográfico, surge uma casa. A nossa  
casa. A de cada um. A nossa habi(4)tação literária.

298       Encontramo-nos também em casa na rotina de um qualquer  
quotidiano.

306       O assoberbamento perante o infindável do que se escreve  
*sobre* é, sem dúvida, paralisante.

309       **Terra de ninguém cheia de gente**

310       Para fechar este ciclo necessito voltar ao início, percorrer o  
caminho do já escrito e tentar perceber como se foi desen-  
volvendo esta “espécie de terra de ninguém cheia de gente”

320       Consigo perceber hoje que grande parte do alimento vital  
desta escrita foi sem dúvida o espaço que me permiti e me  
permitiram dar ao imprevisível (...)

323       Como não nos encontrarmos também nos outros que  
parecem escrever para nós?

329       As palavras que usamos como máscaras, são nossas e não  
o são. A intelectualidade que nelas colocamos é nossa e  
não a é. De que nos servem essas máscaras?

341       A partir desse momento, comecei a dar não só mais atenção  
ao modo como o quotidiano tem repercussões em nós,  
como também ao modo como determinados autores se

	expõem, ao incluírem nos seus trabalhos, referências a um dia a dia de relações afetivas com as coisas e com as pessoas
352	Com o receio de me perder por perder, de adornar por adornar, só pelo simples facto de me forçar a trazer toda essa gente de que se fez esta escrita, paro.
356	Tento com este último e vago agradecimento fechar um texto (...) que teve como intenção (...) articular algumas considerações finais com alguns agradecimentos e, ao mesmo tempo (...) ir construindo uma espécie de mapa de acesso ao meu processo de trabalho e ao modo como cheguei a determinados autores.
367	<b>Outros Textos/Desenhos</b>
369	Um dia com Laura
389	A minha planta morreu
425	<b>Referências Bibliográficas</b>
439	<b>Índice</b>